UNIVERSITY OF TORONTO DUPL
3 1761 00355729 5

MEINE HAMBURGISCHE DRAMATURGIE

VON ALFRED FREIHERRN v. BERGER

WIEN
VERLAG VON CHRISTOPH REISSER'S SŒHNE 1910

Dr. Marie
Katz
J. Bettelheim

Hofphotograph E. Bieber, Hamburg.

Alfred Graf v. Waldersee

MEINE
HAMBURGISCHE
DRAMATURGIE

VON

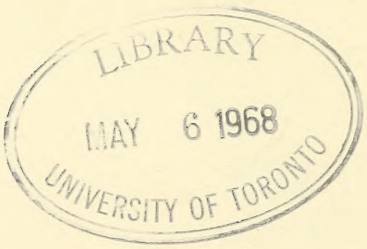
ALFRED FREIHERRN v. BERGER

WIEN

VERLAG VON CHRISTOPH REISSER'S SÖHNE

1910

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.



PN
2656
H3B4

DRUCK VON CHRISTOPH REISSER'S SÖHNE, WIEN V.

DEM STAMMPUBLIKUM

DES DEUTSCHEN SCHAUSPIELHAUSES

IN HAMBURG

ALFRED FREIHERR VON BERGER

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorrede VII
Die Geschichte vom kleinen Hans und seinem großen Lebensplan . . 1
Vom Deutschen Schauspielhaus in Hamburg 8
Prolog 17
Von alter und neuer Schauspielkunst 20
Vom Regisseur 23
Gedächtnis und Schauspielkunst.
Schädliche Wirkungen der Textunsicherheit 33
Von der Textsicherheit 38
Nachteile des Memorierens 41
Übliche Mittel, den toten Aufsageton zu verdecken 43
Reform der modernen Schauspielkunst 45
Vom Deutschen in der Schauspielkunst 48
Vom »Memorieren« als Hindernis natürlichen Sprechens 50
Lernen ohne Memorieren 54
Vom modernen Verfall der Sprechkunst 57
Persönliche Erinnerungen 61
Weltanschauung und Darstellungsstil 67
Vom alten Burgtheater 72
Schauspielhaus und altes Burgtheater 75
Rede- und Spieltempo 77
Vom Gefühlsausdruck 85
Vom Akzent 88
Ungünstige Vorbedingungen für die Entwicklung des Schauspieler talents 96
Die Fabel des Goetheschen »Faust« 103
Die Fabel des zweiten Teils des »Faust« 121
An meinem Geburtstage 129
Aphorismen zur Darstellung des »Hamlet« 131
»König Lear« 152
»Romeo und Julie« 163
Shylock 170

Seite
Zur Zentenarfeier von Schillers »Wilhelm Tell« 179
Wie ist Schiller modern zu spielen? 184
Kritische Glossen zu Schillers »Don Carlos« 190
»O Königin, das Leben ist doch schön!« 199
Friedrich Hebbel und die moderne Bühne 205
Hebbel als Erzieher 215
Heinrich Laube 221
Über schauspielerische Begabung 233
Der Fall Treßler 253
Wahnsinn auf der Bühne 260
Henrik Ibsen 273
»John Gabriel Borkman« 279
Das Märchen von der schönen Pippa 290
Wer hat das Theater erfunden? 312

Vorrede.

Von der künstlerischen Gedankenarbeit, welche ich in zehn Jahren als Direktor des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg geleistet habe, hat nur ein verhältnismäßig kleiner Teil den Weg auf das Papier gefunden. Das allermeiste meiner »Hamburgischen Dramaturgie« ist gesprochenes Wort geblieben und hat ein den Augenblick überlebendes Dasein höchstens in den Schauspielern gewonnen, an welche dieses Wort gerichtet war, und in den zahlreichen theatralischen Gestaltungen klassischer und moderner Werke, die als Regisseur aufzubauen mir vergönnt war. Inmitten drängender Arbeit fand ich nur selten Muße, die Gedanken aufzuzeichnen, die mich, mit den Stücken wechselnd, die ich gerade zu inszenieren hatte, unablässig beschäftigten. Die Auslese der Gegenstände, über welche ich schrieb, traf nicht planmäßige Absicht, sondern weit mehr der Zufall und die Göttin der Gelegenheit, die mir immer die gewogenste Muse war. Was mein Buch durch diese Art seiner Entstehung an innerer Vollständigkeit und anderen gelehrten Qualitäten eingebüßt haben mag, das wird, so hoffe ich, dadurch aufgewogen, daß es vom Leben selbst, nicht von der grauen Theorie geboren ist. Die Grund-

gedanken, deren praktischer Betätigung das Deutsche Schauspielhaus seine künstlerische Blüte verdankt, sind in diesen Aufsätzen mit genügender Klarheit und Eindringlichkeit ausgesprochen.

Es war ursprünglich mein Wunsch, dieses Buch als Festgabe an dem Tage erscheinen zu lassen, an welchem das Deutsche Schauspielhaus vor zehn Jahren mit Goethes »Iphigenie« eröffnet wurde. Ich mußte darauf verzichten. Denn leider vollzog sich mein Abschied von Hamburg und meine Heimkehr nach dem auch im Rausche größter Erfolge niemals vergessenen Vaterland nicht in so edler und versöhnlicher Weise wie die Trennung Iphigeniens von Tauris. Aber die bittere Empfindung, welche diese Erfahrung mir zurückgelassen hat, vermag das Gefühl innigster Dankbarkeit gegen das treue Stammpublikum des Schauspielhauses nicht abzuschwächen, welches mir durch Verständnis und Teilnahme ermöglicht hat, die künstlerischen Wege, die ich für die richtigen hielt, bis ans Ziel zu gehen.

Alfred Freiherr v. Berger.

Die Geschichte vom kleinen Hans und seinem großen Lebensplan.

Es war einmal ein Knabe, der war, obwohl er mit dem Taufnamen Hans und mit dem Zunamen Maier hieß, ein ungemein aufgewecktes und frühreifes Kind. Er hatte einen Vater, der war Schulmeister, und der Vater seines Vaters war auch Schulmeister gewesen, und der Vater des Vaters seines Vaters ebenfalls. So weit sich die Ahnenreihe des Knaben nach aufwärts verfolgen ließ, waren sie alle Schulmeister gewesen. Wenn Hans an seine Vorfahren dachte, war ihm zumute, als ob er eine unübersehbar lange und schnurgerade Pappelallee entlang blicke, die sich im Dunst der Ferne verlor, und die Pappeln waren lauter Schulmeister. Der kleine Hans sollte nach dem Naturgesetz seiner Familie, das sich im Willen seines Vaters kundgab, sobald er groß und klug geworden, auch Schulmeister werden; und wenn er nun überlegte, daß dann sein Sohn wahrscheinlich auch einst Schulmeister werden würde, und der Sohn seines Sohnes und der Sohn des Sohnes seines Sohnes ebenfalls, dann ergriff den kleinen Hans ein seekrankes, schwindliges Gefühl, wie man es hat, wenn man zwischen zwei Spiegeln steht und in jedem Spiegel eine endlose Kette von Vervielfältigungen der eigenen Person gewahrt; der Spiegel hinten ist die Vergangenheit, der Spiegel vorne die Zukunft. Wenn Hans sich dies vergegenwärtigte, dann war ihm, als könne er sich selbst von seinen Vorfahren und von seinen Nachkommen nicht mehr recht unterscheiden, und das Dasein kam ihm so ungeheuer langweilig vor,

daß er am liebsten alsogleich aufgehört hätte zu existieren. Besonders lebhaft hatte Hans Maier dieses entsetzliche Gefühl, wenn er sich in der »guten Stube« des elterlichen Hauses befand. Diese war genau quadratförmig, und an zwei Wänden waren die Porträts seiner schulmeisterlichen Ahnen nebeneinander aufgehängt; das letzte war das Porträt seines Vaters, welches angefertigt worden war, als dieser den Dienst als Schulmeister der Stadt dreißig Jahre lang versehen hatte. Die würdigen Herren unterschieden sich eigentlich nur durch die mit den Zeiten wechselnde Tracht voneinander. Denn sie hießen sämtlich, wie der Kleine, mit dem Taufnamen Hans und mit dem Zunamen Maier, und, wenn auch ihre Nasen leise Verschiedenheiten der Form zeigten, so hatten sie doch alle den nämlichen Gesichtsausdruck, und dieser Ausdruck schien nur Eines zu sagen: »ABC und Einmaleins und sonst gibt es nichts in der Welt«. Übrigens hatte jeder, wie die Überlieferung berichtet, seine besondere Eigentümlichkeit: Hansens Vater nahm, wenn er aus der Schule nach Hause ging, eine Prise vor seiner Wohnungstüre, der Großvater hatte sie vor der Kirche, der Urgroßvater vor dem Wirtshaus und der letzte bekannte, schon halb sagenhafte Vorfahr vor der Türe des Schulhauses genommen. Hans mußte immer daran denken, daß er selbst, da sein Vater mit dem Nehmen der Prise schon bis an die Wohnungstüre gelangt war, dereinst als Schulmeister mit dem Nehmen der Prise wieder dort werde anfangen müssen, wo der sagenhafte Urahne sie genommen hatte: vor der Türe des Schulhauses. Wenn er so die beiden leeren Wände der guten Stube betrachtete und bedachte, daß diese einst sein und seiner Kinder, Kindeskinder und Kindeskinderkinder Porträts aufnehmen würden und daß ihre Gesichter auch nichts sagen würden als »ABC und Einmaleins und sonst gibt es nichts in der Welt«, dann überkam Hans eine Art gespenstischen Grausens, und er

lief davon wie vor etwas Entsetzlichem und lief hinaus auf die blühenden Wiesen und grünenden Felder vor dem Stadttor, wo die Lerchen als trillernde Pünktchen hoch im Blauen schwebten und die farbigen Schmetterlinge von Blume zu Blume gaukelten, und lief hinein in den stillen, grünen Wald, wo die Amseln sangen und der Kuckuck rief, und da, inmitten der lebendigen Natur, fand er seine Seelenruhe einigermaßen wieder. Und zwischen den im Winde rauschenden Waldbäumen über moosige Felsen kletternd, und ab und zu auf einem Baumstrunk rastend, fing er an, über sich, über seinen Zustand und über seine Zukunft nachzudenken. Schulmeister wollte er nicht werden, um keinen Preis, das stand für ihn fest. Aber was sollte er werden, wenn er nicht Schulmeister wurde wie alle seine Väter? Da wurde ihm die Antwort schwer. Denn wie jeder widernatürliche und erkünstelte menschliche Zustand, sobald der Zwang, der ihn erzeugt hat, sich unversehens löst, die Neigung hat, in sein äußerstes Gegenteil umzuschlagen, so war's auch bei dem kleinen Hans. Nachdem er sich einmal von dem Gedanken befreit hatte, Schulmeister werden zu müssen, verfiel er in ein unbegrenztes Wünschen und wäre am liebsten alles geworden, was man überhaupt auf Erden sein kann. Keinen Beruf, keine Hantierung, kein Lebensschicksal konnte Hans sehen oder davon hören, ohne daß ihn brennendes Verlangen ergriff: Das möcht' ich sein, das möcht' ich erleben. Wenn er den Schmied an seiner sprühenden Esse mit dröhnenden Hammerschlägen das rotglühende Eisen bearbeiten sah, dann dünkte ihm nichts herrlicher als Schmied zu sein; wenn er an einem hellen Maimorgen dem Postwagen nachblickte, der mit schmetternden Posthornklängen in die blaue Weite fuhr, dann wollte er stracks Postillon werden; wenn er einen frommen, alten, geistlichen Herrn am Altar die heilige Messe lesen und die Gemeinde segnen sah, Priester;

einmal erregte ihm der Leim- und Holzgeruch einer Tischlerwerkstätte unwiderstehliche Lust, Tischler zu werden und sein Leben lang duftiges Fichtenholz zu hobeln; dann wollte er wieder Soldat werden, oder ein Seemann, oder ein berühmter Räuberhauptmann, oder ein großer Maler, oder ein Märtyrer für eine große Sache, oder ein Arzt, oder ein Jägersmann, oder sonst etwas. Einmal, als er den Landesfürsten auf prächtigem Roß mit glänzendem Gefolge durch die Stadt sprengen sah, da meinte er, endlich gefunden zu haben, worüber er sich so lange Zeit vergeblich den Kopf zerbrach: König müsse er werden, das sei das rechte für ihn.

Da ihn jedes reizte und keines auf die Dauer ganz gefangen nahm, so bildete sich in Hansens zugleich ungewöhnlich gescheitem und ungewöhnlich einfältigem Kopf schließlich ein höchst seltsamer Lebensplan aus: Er wollte nicht eines werden, sondern alles, was man auf Erden sein kann, der Reihe nach. Da er noch in jenem Alter war, in dem das Leben wie eine uferlose Unendlichkeit vor dem Geiste liegt, meinte er, Zeit im Überfluß zu haben, um diesen Plan auszuführen. Auf diese Weise würde er, wie er dachte, nicht nur einen Winkel oder einen toten Seitenarm des Daseins kennen lernen und erleben, sondern seinen ganzen, vollen, alles umfassenden Strom.

Als Hans solchermaßen mit sich ins reine gekommen war, packte er eines Nachts heimlich seine sieben Sachen zusammen, drehte den Ahnen in der »guten Stube«, deren entrüstete Gesichter ihm ihr »ABC und Einmaleins und sonst gibt es nichts in der Welt« wütend nachzukrähen schienen, eine lange Abschiedsnase und lief in die mondhelle Welt hinaus mit dem Vorsatz, alles, was man auf Erden sein kann, der Reihe nach zu werden.

Hans faßte die Sache sehr ernsthaft und höchst gründlich an und durchlief wirklich eine längere Reihe

mannigfaltiger Lebensstellungen und Berufe. Er war eine Zeitlang Gänsehirt in einem großen Dorfe, dann Hundejunge bei einem vornehmen Gutsherrn, dann Totengräber, Bärenführer, Wärter in einem Narrenturm, fahrender Schüler, Novize in einem Kloster und noch manches andere. Wir können dem kleinen Hans, der viel schneller, als er gedacht hatte, ein großer Hans geworden war, auf seinem Lebenswege mit all seinem Zickzack nicht folgen; dazu wäre mehr Zeit nötig, als Hans zur Verwirklichung seines großen Lebensplanes gebraucht hatte. Vielleicht erzähle ich diese lehrreiche Geschichte einmal in einem Roman oder gar in einer Autobiographie. Jetzt überspringe ich alles, was dazwischen liegt, und mache es wie gewisse sehr literarische Romanleser, die, nachdem sie kaum die ersten Seiten durchflogen haben, gleich die letzte aufschlagen, um zu sehen, wie die Geschichte eigentlich ausgeht. Also, wie ist denn der Versuch des klugen Hans, alles zu werden, was es gibt, eigentlich ausgegangen?

Wie es ausgehen mußte. Hans sah bald ein, daß er so alt werden müßte wie Ahasver, um seinen großen Lebensplan auch nur annähernd zu verwirklichen. Da sank ihm der Mut und er fühlte sich müde. Und er fragte sich, ob es nicht am besten wäre, wenn er reuig nach Hause zurückkehrte, Schulmeister würde und den leeren Platz in der Ahnengalerie der »guten Stube« mit seinem Porträt ausfüllte. Obwohl die Sehnsucht nach dem großen, vollen Lebensstrom in seiner Brust unaufhörlich schrie: Nein! Nein!, trugen ihn seine Füße doch, ohne daß er es eigentlich wollte, der Heimat zu. Traurig wanderte er durch den Wald, in dem er einst seinen großen Lebensplan ausgedacht hatte. Da traf er auf einer Lichtung eine Gruppe von Leuten, Männer und Weiber, die da rasteten und ihr Mittagmahl bereiteten. Sie saßen neben einem Wagen, der war fast so grün wie der Wald. Die Leute grüßten ihn freund-

lich und Hans setzte sich zu ihnen und plauderte mit ihnen. Ihr Anführer, ein schwarzhaariger Mann mit lustigen und klugen Schelmenaugen, fragte Hans, warum er denn so traurig sei. Da erzählte ihm Hans die Geschichte von seinem mißlungenen großen Lebensplan. So sehr die Leute über ihn lachten, merkte Hans doch, daß sie ihn, sein Wehe und seine Sehnsucht besser verstanden, als ihn bisher irgendwer verstanden hatte. Der Anführer aber, dem Hans gefiel, schmunzelte und fragte ihn, ob er's nicht, ehe er endgültig Schulmeister werde, noch mit ihm und seinen Leuten versuchen und mit ihnen ziehen wolle. Da schlug Hans ein und wurde fahrender Komödiant: nicht weil er sich irgend etwas Besonderes davon erhoffte, sondern nur um die Schulmeisterei noch eine Weile hinauszuschieben.

Aber da erlebte Hans etwas Wunderbares. Er verblieb beim Theater; auch nachdem er sich von der Wandertruppe getrennt hatte und in ein großes Theater in einer großen Stadt eingetreten war; ob als Schauspieler, als Regisseur oder als Direktor, das möchte ich lieber verschweigen. Und Hans verblieb deshalb dabei, weil er die Empfindung hatte, daß der Theaterberuf in einem gewissen, wenn auch etwas ironischem Sinne, und ein wenig anders, als er sich's einst gedacht hatte, eine Art Erfüllung seines Knabenwunsches war, alles zu sein, was man auf Erden sein kann. War er denn jetzt nicht alles mögliche, wie es Tag und Stunde gerade von ihm heischte? Heute ein bißchen Priester, morgen ein bißchen fahrender Poet oder Maler oder Arzt, auch zuweilen Narrenarzt und ein bißchen König obendrein? Und kam ihm nicht alles, was er jemals gewesen war — Gänsehirt, Hundejunge, Bärenführer — in seinem Berufe zustatten? Und durchlebte er nicht, Abend für Abend, eine andere Welt, einen anderen Lebenskreis, ein neues Menschentum? Freilich nichts so recht ganz und nichts so recht wirklich, wie er sich's als Knabe

ausgedacht hatte; aber von der Monotonie der »guten Stube« mit den schulmeisterlichen Ahnenporträts und ihrem »ABC und Einmaleins und sonst gibt es nichts in der Welt« war er doch gerettet und lebte, wenn auch nur in der Phantasie, im vollen, alles umfassenden Lebensstrome. Und spendete ähnlichen Segen auch denen, die ins Theater kommen, erlöste sie auf Stunden von der Monotonie ihres Einzeldaseins und ließ sie den mannigfaltigen Inhalt des großen, reichen Lebens mitgenießen. Und darum war Hans, trotz mancher wehmütigen Anwandlung und obwohl er sich stets bewußt blieb, daß seine Knabensehnsucht mehr abgefunden als gestillt sei, im ganzen doch befriedigt, und wenn er nicht gestorben ist, so lebt er noch heute — wo aber, in welcher Stadt, das sag' ich nicht, das müßt ihr selbst erraten.

Das ist die Geschichte vom kleinen Hans und seinem großen Lebensplan.

Vom Deutschen Schauspielhaus in Hamburg.

(Ein Brief an die Redaktion der »Neuen Freien Presse«.)

Hochgeehrter Herr!

In liebenswürdiger Weise fragen Sie mich, welches künstlerische Programm ich als Leiter des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg durchzuführen beabsichtige und sprechen zugleich den Wunsch aus, daß ich mit Rücksicht auf das lebhafte Interesse, das man in Wien dem neuen Unternehmen entgegenbringt, diese Frage öffentlich beantworte. Ich gestehe, daß ich ein abgesagter Feind des Proklamierens von Programmen bin. Man bindet sich dadurch in Dingen, in denen freie, ja freieste Hand Lebensbedingung ist, gibt unwählerischen Gegnern wohlfeile Waffen in die Hände, verspricht vieles, dessen tatsächliche Leistung von Voraussetzungen abhängt, über die man keine Gewalt hat, und überdies pflegt sich das italienische Sprichwort »Chi dice, non fa« nicht nur beim Selbstmord häufig zu bewähren. Meine Feder sträubt sich dagegen, eine Reihe voll tönender Sätze niederzuschreiben, deren jeder mit einem »Ich werde« anfängt und dem Publikum einen goldenen Berg verspricht. Indessen, als Theaterleiter muß man nur zu oft die eigene persönliche Überzeugung und Empfindung den Wünschen des Publikums unterordnen, und so will ich gleich damit anfangen, indem ich Ihnen trotzdem einiges von dem verrate, was ich in Hamburg vorhabe. Sie werden mir gestatten, dies in einer Weise zu tun, welche es mir erspart, nach modernster Manier in jeder

zweiten Zeile das Wörtchen »ich« zu schreiben. Statt zu sagen, was ich tun will, werde ich lieber aussprechen, was die Aufgabe ist, die sich heute auf dem Felde der deutschen darstellenden Bühnenkunst jedem Theaterleiter aufdrängen muß, der Höheres anstrebt, als Geld zu verdienen.

Auf die Gestaltung der dramatischen Dichtung und Literatur ist dem Bühnenleiter ein unmittelbarer Einfluß nicht gegeben; vielmehr hängt er von ihr ab. Seine Verpflichtung ist, ihr ein Instrument zu bauen, mittels dessen sie ihre Absichten in möglichst vollkommener Weise verwirklichen und versinnlichen kann. Wenn es ihm gelingt, die Ausdrucksfähigkeit dieses Instrumentes zu einem bisher noch nicht gekannten Grade zu steigern, so darf er hoffen, daß dies auch der schöpferischen Phantasie der Dichter neue Anregungen geben wird. Die sogenannte »Bühnenwirksamkeit« ist etwas, das mit der Ausdrucksfähigkeit der Regie- und Schauspielkunst wechselt. Wie viele Szenen sind heute bühnenwirksam, die Heinrich Laube vor vierzig Jahren als Längen einfach gestrichen hätte.

Es mag sein, daß es vor dreißig oder vierzig Jahren mehr und größere schauspielerische Individualitäten gegeben hat als gegenwärtig. Trotzdem ist, vorläufig freilich nur auf einem engen Gebiet, im ganzen die Ausdrucksfähigkeit der darstellenden Bühnenkunst viel intensiver geworden. Das hat Henrik Ibsen bewirkt und seine nord- und süddeutschen Nachfahren, die dramatischen Milieudichter und Realisten. Ibsen hat dem Theater in aller Ruhe Probleme zugemutet, die sich zu jenen, die ihm Bauernfeld, Gustav Freytag oder Emil Augier zu lösen gaben, verhalten wie höhere Mathematik zu den vier Spezies. Ibsens Stücke erheben die selbstverständliche Forderung, so durchdringend und erschöpfend dargestellt zu werden, wie etwa Georg Brandes sie auslegt; sonst sind sie langweiliger, verworrener Unsinn. Seelische Verwicklungen, welche kaum der ge-

übteste Psychiater zu entwirren vermag, mußten in einer Weise bühnlich versinnlicht werden, daß sie auch der gewöhnliche Zuschauer verstehen und verfolgen kann. Die deutschen Realisten fügten dem die Forderung nach exakt genauer, täuschender Wirklichkeitstreue hinzu. Die bekleckste Leinwand, das tote elektrische Licht der Bühne sollte auf einmal im Hervorbringen des eigentümlichsten Aroms, der zartesten Nuance der Stimmung, dem stimmungsvollen Beiwort des schildernden Erzählers ebenbürtig sein.

An diesen Problemen hat sich allmählich eine ihnen gewachsene darstellende Bühnenkunst herangebildet, deren Träger aber nicht nur einzelne ausgezeichnete Schauspieler sind, sondern Virtuosen der Regiekunst. Diese mußten sich vertiefen und verinnerlichen. Es hat in Deutschland und in Österreich immer einzelne Regisseure gegeben, welche ihre Wirksamkeit als Kunst auffaßten und ausübten, aber das Gefühl, daß der Regisseur der wichtigste Mann im Theater ist, daß seine Kunst eine der Schauspielkunst ebenbürtige, wo nicht überlegene Kunst ist, eine Kunst, die einen ganzen Mann für sich allein fordert, der ihr all sein Wissen, sein Nachdenken, sein Können und seine Zeit widmet, die man nicht etwa neben dem schauspielerischen Berufe ausüben kann, dieses Gefühl ist doch erst jetzt zum entschiedenen Durchbruche gekommen, auch bei den intelligenten Schauspielern. Diese empfinden sehr wohl, daß, wenn bei der Darstellung eines modernen psychologischen Stückes jeder Schauspieler, mag sein Talent noch so groß sein, sich seiner »Auffassung« seiner Rolle hingibt, während der Regisseur nur das Äußerliche anordnet, hie und da falsche Betonungen oder andere gröbere Mißverständnisse ausbessert und bühnenwirksame Nuancen anrät, der vom Dichter vorempfundene Totaleindruck doch nur approximativ herauskommt. Das mochte nichts schaden bei den einfacher organisierten,

mit erprobten Bühnenmitteln wirkenden Stücken früherer Zeit, aber bei den modernen, exakt berechneten und konstruierten Stücken mit ihren subtil und kompliziert bedingten Wirkungen bedeutet haarscharf Danebentreffen oft völliges Verfehlen und Mißlingen. Daher muß ein Künstler den Aufbau der Darstellung überwachen und leiten, der das Werk auffaßt und versteht, wie der Dichter selbst, der dessen Absichten, auch die dunkelsten, tiefsten und verborgensten, herauszuholen und ins Bühnliche zu übertragen versteht. Dieser Künstler ist der Regisseur.

In der Bühnenkunst hat sich, dem Geist der Zeit gemäß, eine ähnliche Veränderung vollzogen wie in der Kriegskunst: wie das Heldentum des Einzelnen zurücktritt vor der Taktik, so kommt gegenüber dem Genie der schauspielerischen Individualität die Regiekunst zu selbständiger und eigentümlicher Bedeutung. Die hier charakterisierte Regiekunst besteht heute annähernd für Ibsen, Gerhart Hauptmann und einige andere den Genannten verwandte Dramatiker. Nicht für Schiller, Goethe und Shakespeare. An den modernen Stücken herangebildet, ist die moderne Bühnenkunst eigentlich auch nur diesen ganz gewachsen. Sie beruht auf zwei Prinzipien: dem des genauen und gründlichen Auffassens der dichterischen Intention und dem der exakten Wirklichkeitstreue des szenischen und schauspielerischen Darstellungsstils. Da dieser naturwahre Darstellungsstil in Berlin geschaffen wurde, hielt er sich vornehmlich an die Berliner Menschennatur oder doch an die mit Berliner Augen angeschaute norddeutsche Menschennatur. Dadurch ist er den Süddeutschen und wohl auch manchen Niederdeutschen fremdartig und schwer genießbar; dadurch ist er aber auch unanwendbar für die Darstellung Schillers, Goethes und Shakespeares, die in psychologischer Führung und Sprache über das hinausstrebten, was die Führer der neuen Kunst für Wahrheit und

Natur hielten. An sonderbaren Experimenten, den neuen Stil den Klassikern aufzuzwingen, hat es nicht gefehlt. Es sei nur an die Vorstellung von »Kabale und Liebe« erinnert, mit welcher das Deutsche Theater in Berlin unter seinem jetzigen Leiter eröffnet wurde. Da wurde der Versuch gewagt, die donnernden Pathosreden Schillers im nüchternen und trockenen Alltagston vorzubringen. Das unvermeidliche Mißlingen dieser Experimente hat in den vorgeschrittenen und fanatischen Verfechtern des modernen Darstellungsstils die Vorstellung eines unversöhnlichen Gegensatzes zwischen diesem und den »veralteten« Klassikern erzeugt. Für deren Darstellung hat sich allerdings Kainz, vielleicht angeregt durch italienische Vorbilder, einen persönlichen Stil erfunden, der zwar vielfach nachgeahmt wird, aber doch nicht allgemein gültig werden kann. Man denke sich alle Rollen des »Don Carlos« Kainzisch gespielt, und man hat eine exzentrische Karrikatur, in der vom Geiste Schillers kein Hauch mehr zu spüren ist.

Meine Meinung ist nun, daß der moderne Darstellungsstil nur der Fortbildung bedarf, um auf die Werke der Klassiker nicht nur anwendbar zu werden, sondern um ihnen junges, überraschendes Leben einzublasen. Die Darstellungsweise der modernen Wirklichkeit ist schon geschaffen; nun gilt es, auch den modernen, schauspielerischen Ausdruck für das Getragene, Schwungvolle und Begeisterte zu erfinden. Das Gelingen dieser Erfindung wird eine wahre Erlösung für die Dichter sein, denn die deutsche Seele birgt heute, wie vor hundert und vor tausend Jahren, vieles in ihren Tiefen, was sich auf realistisch nicht sagen und singen läßt, und der pathetische Ton der Vergangenheit ist ihr zur hohl dröhnenden Lüge geworden.

Die Verlegenheit, wie man Verse zu sprechen und stilisierte Charaktere zu spielen habe, ist der deutschen Schauspielkunst nicht fremd. Als Lessing, Goethe und

Schiller die Prosa mit dem Jambus vertauschten, hat sie sich in ihr befunden. Auch damals hatte sie sich, ankämpfend gegen die französische Deklamationsmanier der Alexandriner-Tragödie, eine prosaische, aber tüchtige und herzliche Natürlichkeit erfunden, den sogenannten Hamburger Stil. In Weimar bemühte sich Goethe, auf die Tradition der Franzosen zurückgreifend, die plastisch schöne Pose und den musikalisch deklamatorischen Vortrag zur Geltung zu bringen. An anderen Orten aber gelang die Synthese der beiden Stile. Im Wiener Burgtheater vollzog sie sich unter der Leitung des großen Schreyvogel. Durch einige Jahrzehnte wußte man da Natürlichkeit mit Getragenheit zu vereinigen. Warum sollte heute nun mißlingen, was damals möglich war? Die Frage, wie das zu machen sei, kann das erklärende Wort nicht geben, sondern nur die leistende Tat. Um sie zu versuchen, gehe ich nach Hamburg. Außer Wien halte ich Hamburg für die einzige deutsche Stadt, wo das Publikum solchem Streben auf halbem Wege verstehend und fördernd entgegenkommt. In einem Ensemble, in welchem Künstler von der modern realistischen Berliner Schule mit warmblütigen, süddeutschen Talenten zusammenwirken, kann die erhoffte Synthese am leichtesten gelingen.

Unmittelbar belebend und verjüngend muß das erste Prinzip der modernen Bühnen- und Regiekunst auf die Klassiker, auf Schiller, Goethe, Lessing, Kleist, Grillparzer und Hebbel wirken, das Prinzip, den dichterischen und psychologischen Gehalt eines Werkes nicht nur ungefähr, sondern ergründend und völlig durch die szenischen und schauspielerischen Darstellungsmittel bühnlich zu versinnlichen. Kleist ist ja dadurch erst in seiner ganzen Größe empfunden und erkannt worden. Was der gegenwärtige Leiter der Wiener Hofoper mit den alten Opern macht, sie zu geben wie funkelnagelneue Werke, befreit von der trübenden Staubdecke her-

kömmlicher Auffassung und Darstellung, das würde auch bei Schiller zu Überraschungen führen. Wie vieles steht in Schiller, das noch nie gespielt worden ist, wie viel unbeachtete tiefe und feine Psychologie. Man wende nur einmal an Schiller die eindringende, gesammelte geistige Arbeit, die man Ibsen gewährt, um alles, was dieser in seine Dramen hineingeheimnißt hat, bühnlich flüssig zu machen, und man wird Wunder erleben. Gewissermaßen darf ich aus Erfahrung sprechen. Seit vielen Jahren habe ich, da mir das Mitteilungsmittel der Bühne versagt war, in Vorträgen den Gehalt allbekannter klassischer Dramen meinen Zuhörern und Zuhörerinnen anschaulich und fühlbar zu machen gesucht. Ohne Unbescheidenheit kann ich sagen, daß der Eindruck auf meinen Hörerkreis sich oft in die Worte Wallensteins fassen ließ: »Von dieser Seite sah ich's nie«. Dies soll kein Beweis sein, daß mir das nämliche auch als Bühnenleiter glücken muß, wohl aber, daß viel mehr in Schiller und den anderen großen Dramatikern steckt, als unsere Schulweisheit und unsere herkömmliche Theaterweisheit sich träumen läßt. Man muß es nur ans Licht spielen und szenieren.

So ließe sich die Bühne zu einem Instrument gestalten, auf welchem die Schöpfungen der großen Meister der Vergangenheit, der Begründer der deutschen Bildung, so gespielt werden können, daß den breiten Volksschichten, die sich nach dem Mitgenuß der Bildung sehnen, wieder ihre volle Kraft zum Herzen dringt, welches es den noch ungekannten Dichtern der Zukunft ermöglicht, Größeres, Gewaltigeres in dramatischer Form auszusprechen, als sich im Rahmen der psychologischen Studie und der realistischen Milieu-Schilderung sagen läßt. Solche Dichter müssen ja kommen, denn wie vor hundert Jahren, als Schiller den »aus des Bürgerlebens engen Kreis« geschöpften Stücken seinen »Wallenstein« entgegenstellte, wird auch heute die Schattenbühne der Kunst von »des Lebens Bühne« beschämt.

Viele Anzeichen lassen das Gelingen eines solchen Werkes hoffen. Eine Lehrzeit mannigfaltiger theatralischer Experimente, deren jedes ein Element des wahren Bühnenstils einseitig übertrieb, liegt hinter uns. Heute gilt es, alles, was wir durch das Meiningertum mit seinem Kultus des Äußerlichen und durch den Berliner Realismus mit seinem Überwuchern des Psychologischen erlernt und erworben haben, schöpferisch zu verwerten und zu verbinden. Daß dies möglich ist, beweisen einige unvergeßliche Vorstellungen im alten Burgtheater. . . .

Sie werden, hochgeehrter Herr, ohne Mühe auch das literarische Programm herausfinden, das zwischen den Zeilen dieser Ausführungen steht. Um das zu erreichen, was mir vorschwebt, dazu sind die Werke der Modernen und Modernsten ebenso unentbehrlich als die der Klassiker.

Bei alledem aber muß verhütet werden, daß das Theater zur literarischen Versuchsanstalt werde. Man schädigt das Theater, wenn man ihm allzu schwere und ernste Aufgaben aufbürden will und darüber vergißt, daß es in erster Reihe der Unterhaltung und Erholung dient. Seine Bedeutung liegt ja gerade darin, daß es, indem es scheinbar nur unterhält, unmerklich weit Größeres leistet. Daher ist dem Deutschen Schauspielhaus keine dramatische Gattung verboten, von der schwersten Tragödie an bis zum leichtgeschürzten Schwank. Mögen nur recht viele und recht lustige Schwänke herangeflattert kommen. Das soll der Tragödie nicht schaden — im Gegenteile! Das wäre also mein »Programm«. Wenn ich keinen Erfolg habe, so wird man wenigstens das Ziel kennen, das ich verfehlt habe.

Doch, offen gesprochen, das besorge ich nicht. Meine stille und bescheidene Zuversicht gründet sich auf die günstigen Verhältnisse in Hamburg, vor allem aber auf die anschauliche und greifbare Klarheit, mit

der ich das Ziel sehe und auf den starken Drang, der mich nötigt, mich ihm zu widmen. »Fast wider meinen Willen«, wie Schopenhauer von sich sagte, hat mein Kopf seit fünfundzwanzig Jahren in beharrlicher theoretischer und praktischer Arbeit sich bemüht, zu begreifen und zu ergründen, wie eine deutsche Bühne zu der künstlerischen Höhe gebracht werden kann, welche durch die Blütezeit des alten Burgtheaters bezeichnet ist. Ich muß nun endlich die Summe aus all diesen Vorarbeiten ziehen, wenn mein Leben kein Unsinn gewesen sein soll. Das ist, um diesem sachlichen Programm nun doch einen subjektiven Abschluß zu geben, die Bedeutung des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg für meinen persönlichen Lebenslauf.

Empfangen Sie, hochgeehrter Herr, den Ausdruck meiner ausgezeichneten Hochachtung.

Wien, den 26. Juni 1899.

Alfred Freiherr v. Berger.

Prolog

zur Eröffnung des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg
am 15. September 1900.

In ernster, großer, ahnungsschwerer Zeit
Begeht das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg
Die Feier seines Werdens, stammelt schüchtern
Die ersten Worte, wagt die ersten Schritte. . . .
Aus fernstem Osten und aus tiefstem Süden
Bringt uns der Blitz, den Ozean durchzuckend,
Mit jedem neuen Morgen neue Kunde
Von Kriegen und von Kämpfen; Sorge wacht
In Kaiserburg und Bürgerhaus; ein Bangen
Geht durch die Völker, als ob, Einlaß fordernd,
Ein unbekanntes, ungeheures Schicksal
Mit dumpfen Schlägen an die Pforte pochte;
Und heiße, zitternde Gebete dringen
Aus tausenden angstvoller Mutterherzen
Weit über's Weltmeer nach dem Feindesstrand,
Wohin zum Kampfe deutsche Jugend zog,
Zum Heldenkampfe für die deutsche Ehre.

Zu solcher Zeit und unter solchen Zeichen,
Ihr Bürger Hamburgs, öffnet dieser Bau,
Den ihr beschlossen, da noch tiefer Friede
In Sicherheit und Stille uns gewiegt,
Euch seine heitern lichterfüllten Räume,
Auf daß die Lebensfreude und die Kunst,
Ein holdes Paar von Schwestern, in ihm wohne.

Das Deutsche Schauspielhaus, ihr Bürger Hamburgs,
Ist eure Tat und Schöpfung; den Gedanken,

Aus dem es wuchs, hat euer Herz gefaßt,
Das Schöpferwort hat euer Mund gesprochen;
Ihr rieft den Meister her, dess' hohe Kunst
In wenig Monden diesen Märchenbau
Wie einen Feentraum hervorgezaubert;
Von euch geladen, kamen sie gezogen,
Von allen deutschen Gauen her, vom Strand
Der blauen Donau und vom grünen Rhein,
Vom Nordmeerufer und vom Schnee der Alpen,
Die Jünger all der heitern Kunst des Spiels,
Bewährte Meister, knospende Talente,
Um freudig ihre beste Kraft und Kunst
Zum Werke, das ihr plantet, zu verbinden.

Und heut', da farbenglühend, sonnenprächtig,
Das Deutsche Schauspielhaus vollendet steht,
Heut', da das erste Wort von dieser Bühne
In diesen Saal, in eure Herzen dringt,
Heut', Bürger Hamburgs, fühlt es froh und stolz:
Das haben wir geleistet und geschaffen!
Genießt es ganz, das trauliche Gefühl:
Dies Haus ist unser, wir sind nicht zu Gast,
Wir sind zu Haus, in unserm eignen Heim!

Wir aber, — nicht in Worten wollen wir,
In prahlenden Verheißungen die Kraft,
Die uns durchglüht, entladen und erschöpfen:
Die Kunst ist Tat. Nur nach den höchsten Zielen
Darf hier der Künstler seine Blicke heben.
Denn hier ist heil'ger Grund, hier ist die Stätte,
Wo Lessing einst mit klarem Sinn und Wort
Die zehn Gebote unsrer Kunst verkündigt;
Hier wuchs die Schauspielkunst, die deutsche, echte,
Die mutig nach Natur und Wahrheit strebt,
Die sie als neue künstlich heute züchten,
In alten Zeiten schon, ein Kind der Sonne,
Als freie Blume aus der freien Scholle;

Und dauernd ruht der gold'ne Glanz des Ruhmes,
Bewährten Ruhmes, schon ein halb Jahrhundert
Hier auf zwei Stätten, unsrer Kunst geweiht,
Und spornt die junge Kraft zu kühnstem Trachten.
Hier ist das Leben groß; der kühle Kaufmann
Am Rechenpult im nüchternen Kontor
Umspannt mit seinem Denken, seinem Wollen
Die ungeheure Welt von Pol zu Pol;
Drum muß die Kunst der Dichtung und des Spiels,
Ihr Bürger Hamburgs, euch das volle Leben
In ihrem reinen Wunderspiegel zeigen,
Mit seinem finstern Ernste, den ihr kennt,
Mit seinem hellen Frohsinn, den ihr braucht,
Will sie erfüllen, was ihr von ihr heischt,
Will sie nicht kleiner sein als eure Prosa. . . .
Dies alles sehen wir mit unsern Augen,
Dies alles fühlen wir mit unsern Herzen
Und sprechen's aus in einem schlichten Wort:
Wir wissen, was wir Hamburg schuldig sind,
Und wollen's, wie ein treuer Kaufmann, zahlen!

Ihr aber, Bürger Hamburgs, helfet uns!
Wie ihr uns dieses Haus erbaut, so bauet
Und bildet uns, die Künstler, zur Vollendung,
Damit wir würdig werden seiner Schönheit.
Wir bitten nicht um Nachsicht; was wir wollen
Ist Strenge, Strenge, die aus Liebe, die
Aus Einsicht quillt. — Es gieße ihre Stärke
In unsre Seelen Gottes Allmacht aus
Und spende ihren Segen dir, dem Werke
Der Bürger Hamburgs, Deutsches Schauspielhaus!

Von alter und neuer Schauspielkunst.

Ich weiß nicht, wo ich gelesen habe, daß ein sagenhafter Herrscher des Orients ein Gedicht, das ihm wohlgefiel, mit goldener Schrift auf purpurfarbige Pergamentblätter schreiben ließ. Aber der einzige Stoff, der würdig und fähig ist, Poesie aufzubewahren, das ist weder Marmor noch Erz, weder köstliches Pergament noch elfenbeinfarbiges Papier, sondern ganz allein die lebendige Menschenseele, und die einzigen Zeichen, mit denen sie aufgeschrieben werden kann, sind nicht die kunstvollsten Schriftzüge und nicht der sauberste Druck, sondern einzig und allein die geheimnisvollen, der Seele eingedrückten Charaktere, die, unentzifferbar dem schärfsten Auge, nur der Geist zu lesen vermag. In uralten Zeiten, ehe Schrift und Druck erfunden waren, kannte man keine Kammern, um Schätze des Geistes aufzubewahren, als nur mit Gedächtnisurkraft begabte Menschenköpfe. Damals war der Mensch das Buch. Man schlug es nicht auf, sondern es begann zu reden, man las es nicht, sondern man lauschte. So wurden die Riesenepen der Inder, so die Gesänge Homers und die germanischen Heldenlieder, ganze Geschlechter von Menschen überlebend, die nur lebten, damit die heilige Poesie des Volkes nicht sterbe, durch Jahrhunderte getragen. Als man endlich daranging, die damals noch stattlichen Überreste dieser Poesie aufzuschreiben, war das ein Anzeichen, daß ihre lebendigen Bewahrer müde wurden und ihr nahes Aussterben fühlten. Und damit sie die Poesie, die in ihnen lebte und aus ihnen redete,

nicht mit sich nehmen in das ewige Schweigen, trugen kunstfreudige Fürsten und fromme Priester Sorge, sie in stummen Rollen, wie in Gräbern, zu bergen und so der Nachwelt zu erhalten. Aber war es auch eine Erhaltung im vollen Sinne, was sie dadurch erzielten? Gewiß war es in vieler Hinsicht ein folgenschwerer Fortschritt, wenn das Geschäft, menschliche Gedanken und Worte treu und rein zu verwahren, dem lebendigen Gedächtnisorgan, das mit der geistigen Persönlichkeit eng verwachsen, ja beinahe identisch ist, abgenommen und auf ein Bündel beschriebener Blätter überwälzt wurde, das ebensosehr tote, bewußtlose Sache ist wie der Schrank, der es einschließt. Aber mit dem Gewinn war auch eine Einbuße verbunden. Das Buch ist im Grunde eine Maschine, um das Gedächtnis zu ersetzen, und jede Maschine, indem sie den Menschen einer persönlichen Arbeit entlastet, macht eine Kraft an ihm verdorren und prägt dem Erzeugnis der Arbeit einen niedrigeren, mechanischen Charakter auf. Die Dichtung, so wie sie in Rhapsoden, die selbst Dichter waren, sich fortpflanzte, war beinahe ein bewußtes und beseeltes Wesen; sie war alles für den Rhapsoden: Schule, Kirche, Welt; sie lehrte die Seelen, in denen sie wohnte, das Dasein und sich selbst verstehen und die waltenden Gesetze alles Geschehens ahnen; dem Wortlaut nach immer die nämliche, wie der Mensch vom ersten Atemzug bis zum letzten der nämliche Mensch bleibt, durchlebte sie doch, wie ein Stück der Persönlichkeit ihres Bewahrers, mit ihm alle Wandlungen, welchen der Mensch unterworfen ist, war mit ihm jung und wurde mit ihm alt, stürmte mit ihm feurig in die Zukunft und blickte mit ihm todesreif in die Vergangenheit zurück. Durchwärmt und genährt von jeder Blutwelle, die durch sein Herz floß, ausgelegt von jeder Erfahrung, die das Leben ihm aufnötigte, durchleuchtet von jedem Gedanken seines Hirnes, getränkt

von jeder Träne, sog das Gedicht den ganzen Lebensinhalt der Menschen, in denen es lebte, in sich ein. Wie es uns Deutschen mit der Faust-Dichtung geht, in der jeder sich selbst und die wesentlichen Züge seines eigenen Lebens wiederfindet, so, nur ins tausendfache gesteigert, mochte es einem griechischen Rhapsoden mit seinem Homer widerfahren. Was ist gegen solche bis zum Verschmelzen innige Weise seelischen Besitzes die Art, wie wir uns Poesie geistig aneignen! Das Buch ist im juristischen Sinne unser Eigentum, es steht in unserem Bücherschrank, und wir nehmen es heraus und lesen darin, so oft die Lust uns anwandelt, vielleicht sehr häufig, täglich sogar, aber — wir nehmen es heraus, wir lesen es; nicht in uns erwachen die Verse und fangen, ein Echo des Lebens, von selbst zu sprechen an. Das Buch ist nicht mehr wir, wir sind nicht mehr das Buch . . . .

Nur ein Überrest aus jenem Zeitalter, da die Poesie eines Volkes, einer bestimmten Menschenklasse einverleibt, auf Erden wandelte, ist stehen geblieben wie der letzte Baum eines längst verschwundenen Urwaldes. Das ist das Theater. Nur der dramatischen Poesie Europas ist es vergönnt, nicht im Buche zu leben, sondern in fühlenden, denkenden und redenden Menschen. Mitten in der modernen Großstadt, umgeben von einer stummen Buchliteratur, darf das Drama die ursprüngliche und natürliche Existenzform der Poesie bewahren. Vielleicht ist dies die geheime Ursache, welche dem Theater die Liebe des Volkes sichert. Ich weiß heute, daß der geheimnisvolle Schauer, der mir schon in früher Kindheit das alte Haus auf dem Michaelerplatz umwitterte, das Gefühl war: Hinter diesen grauen Mauern lebt die Poesie. Darum waren mir seine Künstler etwas anderes als gewöhnliche Menschen.

Darum habe ich diese Betrachtungen mit diesen Gedanken begonnen, die vielleicht manchem müßig

scheinen mochten, die uns aber in das innerste Herz meines Gegenstandes hineinführen: zu der klaren Erkenntnis, daß die Künstler, deren Beruf darin besteht, dichterisch-dramatische Schöpfungen theatralisch zu verkörpern, im Wesen ganz das nämliche sind, was in uralten Zeiten, als Poesie noch nichts Geschriebenes war, die Menschen waren, die mittels ihres eigenen Lebens die Poesie der Völker lebendig erhielten.

Aus dieser recht verstandenen und ergründeten Auffassung fließt alles, was ich über das Theater zu sagen habe, alles, was ich vom künstlerischen Bühnenleiter und von den Schauspielern als ihre Pflicht fordere.

Daß ich dabei nur an Theater von jenem Schlage denke, wie das alte Burgtheater es im strahlendsten Sinne war und wie das Deutsche Schauspielhaus in Hamburg es gerne sein möchte, nicht an Bühnen, die mit Poesie nichts zu schaffen haben und vorwiegend der Unterhaltung dienen, brauche ich Einsichtigen nicht erst ausdrücklich zu sagen.

Vielleicht gönnt mir das Leben noch einmal die Muße, von jener anderen Seite des Theaters zu sprechen, die ich keineswegs gering achte. Ist doch das Dasein zu ernst und traurig, um ohne Unterhaltung erträglich zu sein.

Die Auffassung des Theaters als einer rhapsodischen Anstalt nötigt mich, mit der Betrachtung der geistigen Grundkraft, auf welcher alles Rhapsodentum beruht, zu beginnen: mit dem Gedächtnis.

Vom Regisseur.

Der Regisseur, dessen Amt in einem gesunden Theater in dem des künstlerischen Oberhauptes mit enthalten ist, ist der Stellvertreter des Dichters. Und zwar im vollsten, weitestgehenden Sinne. Man kann ihn mit einem Anwalt von idealer Gewissenhaftigkeit vergleichen, der die Interessen seines rechtsunkundigen Klienten so wahrnimmt, als ob er selbst der Klient

wäre, nur mit dem Unterschiede, daß er in den juristischen Mitteln, diesen Interessen zum Siege zu verhelfen, besser Bescheid weiß als dieser. Seine Pflicht ist, zu der dramatischen Schöpfung, die er aufführt, ein solches inneres Verhältnis zu gewinnen, wie der Dichter selbst es hatte, während er sein Werk schuf. Dabei hat er vor dem Dichter zwei unermeßliche Vorteile voraus: Er ist nicht ebenso stark wie dieser befangen von jener der Eigenliebe verwandten Liebe für das Werk, die auch den verständigsten Dichtern das klare Urteil zu trüben pflegt, so lange sie noch warm vom Schaffen sind; und er beherrscht, wenn er geistig auf der Höhe seiner Aufgabe steht, die Kunst der theatralischen Reproduktion als Meister. Diese ist, in so inniger Beziehung sie auch zu ihr steht, eine andere Kunst als die des dramatischen Schaffens, und wer ein noch so bedeutendes Werk zu schaffen vermag, hat damit noch nicht den Beweis erbracht, daß niemand dessen Aufführung besser geistig leiten und künstlerisch gestalten kann als er. Es ist möglich und kommt sehr oft vor, daß der Dichter in eine bestimmte Vortrags- und Spielweise so verliebt ist, daß er sie für die einzig gute und mögliche hält, während sie der ihm hierin vielleicht künstlerisch überlegene Regisseur als Versündigung gegen seine edlere Empfindung fühlt. Daher darf ein Regisseur, der dieses Namens würdig ist, eine auch vom Dichter selbst nicht eingeschränkte Freiheit des Gestaltens beanspruchen. Damit will ich ihm nicht etwa das Recht auf eine gewisse Laxheit und Willkür bei Verwirklichung der dichterischen Absichten zubilligen. Aber eben, weil er auf diese eingeschworen ist, darf er sich nicht gefallen lassen, wenn jemand, und wäre es der Dichter selbst, ihn darin behindert, indem er sich in die Ausübung seiner Kunst, der der theatralischen Verkörperung, mit nicht selten dilettantischen szenischen Anordnungen und Beeinflussungen der Schau-

spieler störend einmengt. Im übrigen kann ein Regisseur gar keinen größeren Fehler haben, als einen zu kritischen Geist. Das gilt in erster Reihe für die eigentlich dichterisch-dramatischen Intentionen, aber auch für die szenische Verkörperung und die schauspielerische Darstellung, die der Dichter wünscht, weil er sie beim Schaffen so und nicht anders schaute und hörte. Er muß sich an diese mit der äußersten Treue halten, so lange sich ihm die Überzeugung nicht unwiderstehlich aufdrängt, daß er durch genaue Erfüllung der Wünsche des Dichters die Wirkung beeinträchtigt, die dieser erreichen will, und nicht ein Mittel weiß, durch welches sie im höchsten Maße erzielt wird. Im Zweifel hat immer der Dichter recht. Auch ist in dieser Hinsicht ein Unterschied zwischen Dichter und Dichter zu machen. Dichtern, wie Shakespeare, Grillparzer und Ibsen, die mit ihrem poetischen Dramatikergenie eine schier unfehlbare Theaterintuition verbinden, muß der Regisseur blindlings vertrauen und gehorchen, auch wenn er das Gefühl hat, daß es anders besser wäre. Seine Selbstentäußerung wird oft unverhofften Lohn durch höchst eigenartige Wirkungen ernten. Daher hüte er sich vor leichtsinnigen Strichen, die gewöhnlich nur unvollkommenes Verstehen der geistigen Organisation des Werkes für möglich hält. Namentlich die Striche, welche die Schauspieler wünschen, sind oft gefährlich, zwar nicht für den Effekt, aber oft für den feineren Sinn und für die Poesie. Hierin hat Heinrich Laube oft gefrevelt. Wäre, was Striche angeht, Publikum und Kritik einem Shakespeare, Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer und selbst Hebbel gegenüber nur erst so weit wie bei Richard Wagner! Zu welcher Sinnlosigkeit wird oft »Hamlet« zusammengestrichen, besonders im vierten Akt.

Hebbel gegenüber hat der Regisseur freiere Hand, weil dieser von allen großen Dramatikern, trotz genialer

theatralischer und schauspielerischer Einfälle, am wenigsten Sicherheit in der Vorempfindung der theatralischen Gestaltungsform besitzt.

Das sicherste Anzeichen, daß der Regisseur jenes Verhältnis zum Werke, welches so innig ist wie das seines Schöpfers, erreicht hat, wird sein, daß es ihn mit naiver Begeisterung erfüllt. Aus dieser Stimmung heraus wird er sein Werk, die Aufführung, am nachdrücklichsten schaffen. Er lasse sich hierin weder durch die Schauspieler noch durch die in ihm sich regende Skepsis beirren, trachte vielmehr, auch die Schauspieler mit seinem Feuer anzustecken und verspare die etwaige Befriedigung seiner kritischen Bedürfnisse auf nachher. Kritik ist am Platze bei Entscheidung der Frage, ob man das Stück spielen soll oder nicht. Während der Proben bis nach vollendeter Aufführung sei für den Regisseur jedes Drama ein Meisterwerk. Er vergibt sich nichts dadurch, wenn er sich selbst in denjenigen seelischen Hitzegrad versetzt, der dem Gelingen seines Werkes am günstigsten ist.

Um seine Aufgabe möglichst vollkommen zu erfüllen, bedarf der Regisseur einer tiefgehenden geistigen Ergründung und Beherrschung des Werkes, die kaum anders als dadurch zum Ausdruck kommen kann, daß er des Wortlautes entweder tatsächlich mächtig ist oder sich dem Auswendigwissen wenigstens so weit annähert, als dies bei Dichtern ihren noch frischen Schöpfungen gegenüber zuweilen der Fall ist.

Was ich unter dieser geistigen Ergründung und Beherrschung des Werkes verstehe, darüber wird in den Betrachtungen über die Bedeutung, welche die Gedächtnisleistung des Schauspielers für seine Kunst hat, weitläufiger die Rede sein. Hier sei nur gesagt, daß ich damit nicht jene geistige Aneignungsweise meine, welche die von theaterfremden Gelehrten betriebene Literaturwissenschaft und Ästhetik anstrebt und

vermittelt. Psychologische Analysen und philosophische Auslegungen dramatischer Schöpfungen haben für den Regisseur nur insoweit Wert, als sie der ihm eigentümlichen Auffassungsart, die ich die streng dramaturgische nennen will, Anregungen gewähren können, was, wie ich aus Erfahrung weiß, nur ausnahmsweise vorkommt. Ich bin nicht genug musikalisch gebildet, um mit Bestimmtheit versichern zu können, ob das Verständnis einer musikalischen Schöpfung, welches ein praktischer Dirigent durch intensives Studium der Partitur erwirbt, von analoger Beschaffenheit ist, aber ich glaube es. Der Dirigent befähigt sich durch sein Studium, bei Einübung des Werkes bei jeder Note und Notenfolge, die seine Geiger und Bläser bringen, stets mit untrüglicher Sicherheit zu empfinden, ob sie nach Stärke, Tempo oder Ausdruck genau so getroffen ist, um zum Gesamteindrucke des Werkes dasjenige beizusteuern, was der Komponist von ihr fordert. Ganz das Nämliche muß das dramaturgische Verständnis dem Regisseur ermöglichen.

Beim Dirigenten zweifelt niemand daran, daß ein ungewöhnliches Gedächtnis die innere Voraussetzung seiner Leistung ist. Daß ein Hans v. Bülow unabhängig von der Partitur ist, die nur der Erleichterung und Sicherheit wegen vor ihm auf dem Pulte liegt, und in Wirklichkeit aus dem Kopfe dirigiert, wird kein Musikverständiger unbegreiflich finden. Auch wird es niemand einfallen, das musikalische Auswendigdirigieren als eine akrobatenhafte Bravourleistung eines Gedächtnisses anzustaunen, in welchem jede öfters gelesene oder gehörte Notenfolge von selbst haften bleibt. Vielmehr fühlt jeder, daß dieses Auswendigwissen nur die Nebenfrucht erschöpfender Aufsaugung und Verarbeitung des musikalischen Inhaltes ist. Wer ein Werk so in sich aufgenommen hat, mag es ein Musikwerk oder ein Drama sein, für den muß jede Note und jedes Wort so

sein, wie sie in Partitur oder Buch stehen, mit jener der mathematischen Evidenz vergleichbaren Empfindung innerer Notwendigkeit, die so oft mit dem Gedächtnis verwechselt wird, weil sie seine Wurzel und stärkste Hilfe ist.

Darum sind die nur philologisch und literaturwissenschaftlich oder gar ästhetisch vorgebildeten Regisseure so gefährlich für die Theater, weil sie eine ganz andere Art geistiger Auffassung der Dramen mitbringen, die den meist ungelehrten Schauspielern imponiert, ohne sie zu befruchten, so daß diese zuerst verwirrt und dann sich selbst überlassen werden.

Die Seltenheit gründlicher und praktischer dramaturgischer Ausbildung, welche, außer vielem anderen, auch eine dem Spielenkönnen sehr nahe kommende Vertrautheit mit der Schauspielkunst in sich schließt, legt den Gedanken nahe, ob nicht gebildete Schauspieler die richtigen Regisseure sind. Besser als die Zöglinge germanistischer Seminare, denen die »literarischen« Theater neuerdings die kümmerlichen akademischen Karriereaussichten verbessert haben, sind sie jedenfalls. Auch gibt es Stücke, reine Theaterstücke, die immer am besten und am gemäßesten den Absichten ihrer Verfasser von den Schauspielern einstudiert werden. Aber die besten Regisseure, namentlich für klassische Werke, sind sie nicht. Weil sie Schauspieler sind, drängt sich die Art, wie sie selbst etwas sagen oder spielen würden, ihnen als die selbstverständliche auf, sie sprechen und spielen sie vor und verführen dadurch minder selbständige Schauspieler zur Nachahmung und werden es überhaupt selten dahin bringen, sich mit ihren Anordnungen und Ratschlägen den Individualitäten der Schauspieler anzupassen. Dazu gehört eine, bei aller Deutlichkeit und Entschiedenheit höchst elastische, gleich Bildhauerton bildsame Auffassung des Stückes und seiner Rollen, welche der nur innerliche Schau-

spieler, der seine schauspielerischen Anlagen nicht zu individueller Kunst entwickelt hat, leichter in sich erzeugt. Der Schauspieler wird den Schauspieler zu veranlassen suchen, die Rolle so zu spielen, wie er sie selbst spielen würde; der stark schauspielerisch empfindende Nichtschauspieler aber wird schon auf den ersten Proben erraten, wie der Schauspieler sie spielen möchte, und wird sich bemühen, durch seine Winke und Vorschläge zu erzielen, daß er sie auf seine Weise, aber mit der stärksten Wirkung spiele. Für Anfänger ist der fertige Schauspieler oft der beste Regisseur, fertige Künstler werden von einem dramaturgisch begabten und durchgebildeten Nichtschauspieler mehr Förderung empfangen.

Der Schauspieler macht sich vom theatralischen Herkommen, auch als Regisseur, nur schwer frei. Er läßt gerne so spielen, wie gespielt zu werden pflegt. Auch die Bureaukratie der Szene hat ihre Präzedenzfälle und ihren Amtskunstschimmel. Der Schauspieler gestaltet meistens nach theatralischen Vorbildern, fast niemals nach dem Urbild der Natur.

Äußerste Selbstlosigkeit und Freude am Helfen und Schenken von Gedanken und Einfällen muß eine Kerneigenschaft des Regisseurs sein; sie ist, wie mir scheint, mit Wesen und Temperament des Berufschauspielers, namentlich wenn dieser ein großer Künstler ist, nur schwer vereinbar. Der große Künstler möchte in dem Stück, dessen Hauptrolle er inne hat, am liebsten auch selbst Regie führen, damit sie in seinem Sinne und Interesse geführt wird, und weil ihm — wie dem großen Virtuosen, der im Orchester die erste Geige spielt, die Fehler der Dirigenten — die Irrtümer und Talentlosigkeiten des Regisseurs am stärksten auffallen müssen. Stören sie doch seine Wirkungen. Ist er aber Regisseur geworden, dann fühlt er sich in den Stücken, in denen er spielt, durch die Regiepflichten als Schau-

spieler behindert und in den anderen — interessiert ihn die Regie nicht.

Die Forderung, die ich vorhin ausgesprochen habe, daß der Regisseur den geistigen und dramatisch-poetischen Gehalt des Werkes so beherrsche, daß Auswendigwissen beinahe von selbst daraus entsteht, entspringt dem innersten Wesen aller Poesie und ist die Bedingung vollkommener Leistung seiner künstlerischen Arbeit.

Was ein Sprechkunstwerk von Gedanken oder Tatsachen, die mittels der Sprache mitgeteilt werden, unterscheidet, ist, daß der Wert des Sprechkunstwerkes unzertrennlich mit seinem Wortlaut verbunden ist, während der Wortlaut bei anderen Geisteswerken in Sprachform etwas Nebensächliches ist. Wer den Gedankengehalt der »Kritik der reinen Vernunft« sich geistig angeeignet hat, besitzt ihn ganz, wenn er auch nicht im stande ist, auch nur einen Satz dieses Werkes wortgetreu zu reproduzieren, geschweige längere Beweisführungen oder gar das ganze Buch. Ja, im Gegenteil, es ist ein Beweis, daß er ins tiefste Zentrum der Kantschen Philosophie eingedrungen ist, wenn sein Wissen nicht an dem Wortlaute hängt, den Kant geprägt hat, sondern wenn er ihren genauen Sinn mit anderen Worten knapper und präziser wiederzugeben vermag, als dies dem Schöpfer derselben geglückt ist.

Ganz anders bei einem Gedicht. Wer nur die Folge von Gedanken kennt, aus denen Goethes Gedicht »An den Mond« besteht, ohne den Wortlaut reproduzieren zu können, in welchen Goethe diese Gedanken gegossen hat, in dessen geistigen Besitz ist das Goethesche Gedicht nicht eingegangen. Ein sprachliches Kunstwerk ist ein Individuum im strengsten Sinne. Diese Gedanken mit diesen Worten, das ist das Gedicht. Hierin liegt, nebenbei bemerkt, ein Kennzeichen, um Poesie von Wissenschaft zu unterscheiden. Wo durch

Auflösung des Wortlautes und Paraphrase mittels der ersten besten Worte, welche den Gedanken richtig wiedergeben, der Geistesglanz erblindet, den ein Sprachwerk ausstrahlte, da haben wir Poesie vor uns, wenn das Werk sich auch noch so wissenschaftlich gab. Wo die Empfindung geistigen Wertes die Auflösung der Form überdauert, dort liegt ein großer Teil des Gesamtwertes im Inhalt, er ist also nicht rein artistischer Natur, sondern beruht auf der Wahrheit oder anderen Eigenschaften der ausgesprochenen Gedanken.

Hieraus geht hervor, daß, wer nur eine ungefähre Gesamtvorstellung einer Dichtung vor sich hat, ohne vermögend zu sein, ihren Wortlaut und die Vorstellungsreihe, welche durch diesen Wortlaut bezeichnet wird, durch einen inneren Willensakt in sich aufsteigen zu lassen, sondern wer dies nur fertig bringt, indem er das Buch aufschlägt, in welchem das Gedicht steht, und es »durchliest«, das Gedicht nicht in der dem Wesen eines Gedichtes allein entsprechenden Art und Weise geistig besitzt. Ein ungefähres Wissen eines Gedichtes kann es ebensowenig geben wie ein ungefähres Wissen des pythagoräischen Lehrsatzes. Damit man ein Gedicht wisse, muß die Vorstellung davon so sein, wie die leibliche Anschauung eines Menschen, genau, getreu, jeder Zug, jede Linie, jedes Härchen an ihm muß sich mustern lassen.

Wer ein poetisches Werk reproduzieren will, muß eine unmittelbare, das Ganze und alle Einzelheiten umspannende innere Anschauung dieses Werkes haben.

Wie er diese auf einem anderen geistigen Wege in sich verwirklichen soll, als auf dem bezeichneten, kann ich nicht begreifen. Lesen des Buches gewährt sie nicht, nicht so konzentriert und nicht auf die Dauer. Mit dem Weglegen des Buches verblaßt sie wieder. Jeder ernste und gründliche Leser hat schon gewiß angesichts großartiger Geisteswerke die Enge des mensch-

lichen Bewußtseins als Qual empfunden. Der Menschenkopf ist wie ein Tourniquet, welches in jedem Augenblick nur einem Gedanken, nur einem Bilde den Durchgang gestattet. Im Gänsemarsch nur gehen die ungezählten Gedanken und Bilder, aus denen das Werk besteht, beim Lesen durch unseren Geist. Da ergreift uns die Sehnsucht, die Totalität dieser Geisteswelt in einer ungeheuren Schau zu umspannen, wie sie ihr Schöpfer gehabt haben muß, als ihr Urgedanke in ihm aufblitzte und ihn in einem Augenblick die unermeßliche Fülle der Einzelheiten, in die er auseinanderstrahlt, sehen und ahnen ließ. Aber wie schwer erringt sich eine solche Schau. Schon beim Lesen eines Gedichtes! Während wir eine Strophe lesen, haben wir nur noch einen allgemeinen Eindruck von der vorhergehenden und die noch weiter zurückliegenden verdämmern uns wie die Tage, die hinter dem gestern und vorgestern liegen. Erst wenn wir das Gedicht so auswendig wissen, daß wir mühelos und gedankenschnell innerlich von einer Strophe zur anderen fliegen können, ist eine innere Anschauung des ganzen Gedichtes möglich. Und wie schwer erwirbt sich erst die innere Anschauung eines nach Umfang, Tiefe, Gedanken- und Bilderreichtum schier uferlosen Weltgedichtes. Ich habe fast ein halbes Jahrhundert lang den »Faust« gelesen, durchdacht, leise und laut durchrezitiert, durchempfunden, durcherfahren — ich müßte eine endlose Reihe ähnlicher Worte schreiben, um diese Vorarbeit bei Tag und Nacht zu versinnlichen — bis endlich die Stunde über mich kam, in welcher ich etwas wie eine Vision der ganzen Faustschöpfung erlebte; diese Blätter enthalten einen matten Abglanz jener Momente, in welchen ich zum erstenmal alle Teile der Dichtung, Anfang, Mitte und Ende, zu einem einzigen überschwenglichen Bewußtseinsinhalt wie einen Weltakkord zusammenempfand. Man sagt, daß Sterbende ihren ganzen Lebenslauf in ihren letzten

Sekunden überschauen. Von Mohammed erzählt die islamitische Legende, daß ein Engel ihn durch die Geheimnisse aller sieben Himmel trug und doch bei seiner Rückkehr der Wasserkrug nicht ausgeflossen war, den er beim Fortflug umgestoßen hatte. Dies war etwas Ähnliches. Das nenne ich die Anschauung eines ganzen, großen dramatischen Werkes. Wer das Gedicht nicht so, wie ich es fordere, geistig beherrscht, kann sie niemals gewinnen und ein derartiger Moment ist geradeso die Voraussetzung des theatralischen Nachschaffens, wie er Voraussetzung des ursprünglichen dichterischen Schaffens war. Mit dem, was man so »Verstehen« heißt, mit dem stückweisen Inszenieren — von oben nach unten oder von unten nach oben, gleich dem mittelalterlichen Rädern — mit gelegentlicher Berücksichtigung der Intentionen des Dichters, halb von außen, erreicht man eine Nachschöpfung nie, von der man sagen dürfte: sie ist das Werk. Sie ist es dann höchstens so, wie die von einem Durchschnittsmaler angefertigte Kopie der Sistina die Sistina ist. Auf denjenigen Punkt der Geisteswelt, auf dem schaffend der Dichter stand, muß der Regisseur sich nachschaffend emporschwingen. Mit anderen Worten: er muß etwas wie ein Dichter sein, der auf eigene dichterische Leistung schweigend verzichtet, also in dem Sinne der einleitenden Gedanken nichts als Gefäß und treuer Bewahrer der, wie das Sonnenlicht, allen gehörenden Poesie: Rhapsode.

Gedächtnis und Schauspielkunst.

Schädliche Wirkungen der Textunsicherheit.

Für die künstlerische Schöpfung des Schauspielers bedeutet das gedächtnismäßige Beherrschen der Rolle nicht nur, wie sich Laien und Dilettanten dies vorstellen, im äußerlichen Sinne eine Vorbedingung der Leistung — um eine Rolle spielen zu können, muß man sie aus-

wendig wissen — sondern die geistige Aneignung der Rolle bis zur Fertigkeit, ihren Wortlaut mühelos zu reproduzieren, ist schon selbst ein großer Teil der schauspielerischen Leistung.

Was ist das Studium einer Rolle als physiologischer Vorgang betrachtet? Ich will, um die Sache auf die einfachste und durchsichtigste Form zu bringen, nicht von einer ganzen Rolle, sondern nur von einer einzelnen Affektrede, die darin vorkommt, sprechen.

Der Schauspieler erfüllt seine Aufgabe, wenn er diese Affektrede so spricht, als ob er sich in dem betreffenden Affekt befände und Gedanken und Worte aus der Situation, die ihn in Erregung versetzt, schöpfte.

Es bedarf keines besonderen Scharfsinnes, um einzusehen, daß man in dem Bemühen, die Rede wie eine improvisierte Affektäußerung zu sprechen — sie zu spielen — arg behindert ist durch die Notwendigkeit, während des Spielens geistige Anstrengung aufwenden zu müssen, um sich des Wortlautes der Rede zu entsinnen. Die Menge geistiger Energie, die durch diese Anstrengung der eigentlichen schauspielerischen Leistung entzogen wird, kann eine größere oder geringere sein; aber ein feineres und sachverständiges Auge wird an der schauspielerischen Schöpfung die Wirkungen des Energieverlustes doch an mannigfaltigen Symptomen bemerken; und zwar nicht nur an solchen, die auch dem Laien als von Gedächtnisschwankungen herrührend auffällig und erkennbar sind, wie Pausen u. dgl., sondern auch an anderen, deren Zusammenhang mit der die schauspielerische Leistung begleitenden und sie ungünstig beeinflussenden Gedächtnisanstrengung dem mit der Schauspielerei nicht innerlich Vertrauten ganz und gar nicht durchsichtig ist, und die daher anderen Mängeln des Talents oder des Könnens zugeschrieben werden. In Wahrheit ist doch nur unzulängliche Textbeherrschung die gemeinsame Wurzel aller.

Daß diese auch das stärkste Talent zum großen Teil lahmlegen muß, versteht sich eigentlich so von selbst, daß dies keiner ausführlichen Erklärung bedarf. Aber, um die einzelnen Erscheinungen, welche unzulänglicher Textbeherrschung entspringen, zu deuten, muß ich die Ursache und Art und Weise der Störung des Spieles durch die Gedächtnisanstrengung doch genauer beschreiben. Zuvörderst nimmt die Notwendigkeit, sich auf den Text erst besinnen zu müssen, dem Schauspieler die wohlgemute innere Ruhe und Zuversicht, deren er zur freien Entfaltung seines Talents bedarf. Er fühlt sich wie ein balancierender Seiltänzer, der bei jedem Schritt zu straucheln fürchtet und erlebt, so oft sich das gesuchte Wort nicht sogleich einstellt, kleine Schreckanfälle. Das Wichtigste aber ist, daß er das, was Wilhelm Wundt mit einem treffenden, vom Auge entlehnten Ausdruck den »Blickpunkt des Bewußtseins« genannt hat, nicht ruhig und gesammelt auf sein Spiel und auf die Situation des Stückes geheftet erhalten kann. Obwohl es innerhalb gewisser Grenzen möglich ist, während man spricht und spielt, auch nebenher an etwas anderes zu denken, wird doch der »Blickpunkt« der Aufmerksamkeit bei jedem etwas mühevolleren Sichentsinnen von Spiel und Situation zu dem im nächsten Moment zu sprechenden Text hinüberwandern. Jede menschliche Tätigkeit aber, wenn der »Blickpunkt« nicht voll auf ihr ruht, und die daher nicht vom Geiste überwacht und geleitet ist, läuft, sich selbst überlassen, Gefahr, in irgendwelcher, der Natur der Tätigkeit entsprechenden Weise fehlzugehen. Der Schütze drückt ab, während die Mücke gerade nicht das Schwarze anspießt, der Buchdrucker setzt einen falschen Buchstaben, der Radfahrer kommt aus der Richtung; und der Schauspieler begeht Fehler, die in seiner Kunst dem Danebenschießen, dem Druckfehler und dem Aus-der-Richtung-kommen entsprechen. Diese Fehler sind so mannigfaltig

als der Inbegriff der Einzelleistungen, aus welchen das gute Spielen einer Rolle besteht. Um sie aufzuzählen, könnte man getrost alle Arten von Fehlern nennen, die ein Schauspieler überhaupt begehen kann. Daß er sie begeht, ist nur allzu begreiflich: er befindet sich in einer ängstlichen Aufregung, er hat nur einen Teil seiner geistigen Energie zur Verfügung und der Blickpunkt der Aufmerksamkeit irrt immer wieder von seinem Werke ab.

Der Schauspieler kann infolge der Ablenkung von Rede und Spiel durch die Gedächtnisarbeit den ausdrucksvollen, den Hörer packenden und mit sich reißenden Ton nicht recht erwischen, dessen sein Talent fähig wäre und den er während des Studiums der Rolle sich glücklich abgewonnen und festgelegt hatte, ja er kann den Ausdruck ganz und gar fallen lassen; oder die vom Blickpunkt nicht überwachte Innervation der Stimmorgane gerät zu stark, er schreit, übertreibt, artet aus, wird zu schnell oder zu langsam oder der Zufall, dem er in solchen Momenten überlassen ist, läßt den Satzakzent auf das unrechte Wort fallen oder er verspricht sich. Wer könnte all die möglichen Folgen dieser Spaltung des Bewußtseins bei einer Tätigkeit, die, wie wenige andere, Ganzheit und Einheit fordert, alle namhaft machen? Aber zu diesen unmittelbaren Wirkungen der Zerstreutheit des Schauspielers durch die Gedächtnisarbeit gesellen sich auch mittelbare Folgen, welche die Leistung vielleicht noch mehr, noch intensiver beeinträchtigen. Der textunsichere Schauspieler ist sich ja seines Geisteszustandes bewußt und fühlt sich durch ihn gequält und behindert. Auch fürchtet er, daß man ihm denselben anmerke. Er strengt sich daher an, dessen unmittelbare Wirkungen auf sein Spiel durch allerlei Mittel zu überwinden oder sie wenigstens dem Publikum zuzudecken. Dadurch wird seine Zerstreutheit oder, genauer gesagt, die Zerteilung seiner Aufmerksamkeit auf

mehrere Gegenstände natürlich noch gesteigert. Außerdem erzeugen die Überwindungs- und Vertuschungsversuche allerlei neue, dem Zufall (der, wenn er im Geistigen auftritt, meistens mit dem Unsinn identisch ist) entstammende, das Spiel entstellende und verzerrende Mätzchen. Hieher gehören die improvisierten Nuancen, inhaltleere Pausen (um Zeit für die Gedächtnisarbeit zu gewinnen), Übertreibungen, das Anbringen dem Schauspieler geläufiger, ihres Effektes sicherer Sprech- und Spielmanieren, wie Singsang, verblüffendes Herunterrattern längerer Reden mit psychologisch sinnleerem, aber zum Beifall anreizendem Hervorschreien des Schlusses u. s. w. Man sieht aus diesen Beispielen, daß aus der geheimen Textunsicherheit sogar schauspielerische Eigenarten und Manieren hervorwachsen, welche naiven Bewunderern eines Schauspielers geradezu zu seiner künstlerischen Persönlichkeit zu gehören scheinen und die sie, einmal daran gewöhnt, um keinen Preis an ihm missen möchten.

Denn es ist nicht anders: dem Schauspieler, der sich an eine gewisse Art und einen gewissen Grad des Memorierens, welcher ideale Textfestigkeit überhaupt nicht ermöglicht, einmal gewöhnt hat, wird der soeben geschilderte Zustand allmählich zur zweiten Natur. Wie ein Baum, dessen Äste von dem aus einer bestimmten Himmelsrichtung wehenden Sturm oft nach einer Seite gekehrt wurden, endlich eine dauernde windschiefe Gestalt annimmt, so nimmt des Schauspielers ganze Kunst den Charakter an, den sie durch häufiges Spielen bei nicht vollkommener Textbeherrschung erhalten hat. Man merkt dies an »verschmierten« Schauspielern, die von Provinzbühnen kommen, wo ihnen niemals Zeit zum erschöpfenden Studium einer Rolle gegönnt war. Sie verfügen über einen kleinen Vorrat von Tönen, die der Schauspieler immer anbringen kann, damit man nicht merkt, daß er den richtigen Ton nicht hat. Während er

einige Sätze dehnend und singend dem Souffleur (dem im Holzkasten oder dem im Hirnkasten) nachspricht, hat er Zeit, nachzudenken, was jetzt kommt. Diese Töne mischt er auch, wenn er später in besseren Theatern Zeit findet, ernstlich zu lernen, doch in jede Darstellung. Aber auch das Spiel hochberühmter Schauspieler ist oft überwuchert mit derartigen Manieren, die ihren ersten Ursprung samt und sonders in der Textunsicherheit haben. Wer einmal berühmt ist und den Pinsel Mengs besitzt, der erlebt, daß Publikum und Kritik das dichte Geflecht von schauspielerischen Unarten, womit jede seiner Darstellungen entstellt ist, für Ausdruck der Individualität, der Originalität, der Genialität nimmt. Woher soll ihm da ein Beweggrund kommen, derlei abzulegen? An jeder Schauspielschule sollte ein Kolleg über Pathologie der Schauspielkunst mit Demonstrationen am Krankenbett (als welches hier die wirkliche Bühne dienen müßte) gelesen werden, in welchen den Schülern gezeigt wird, welche verderbliche Wirkungen unzulängliche Textsicherheit auf die Gestaltung ihrer Kunst hat.

Von der Textsicherheit.

Was ich in diesen Betrachtungen »Textunsicherheit« genannt habe, darunter verstehe ich nicht allein jene grobe Unkenntnis der Rolle, welche auch dem Laien als solche bemerkbar wird. Was ich so nenne, kann dem Laien noch immer den Eindruck geläufigsten Auswendigwissens machen. Textsicher ist nach meiner Auffassung derjenige Schauspieler, bei welchem die Menge geistiger Energie, die aufgewendet werden muß, damit ihm beim Spielen die Worte, welche der Stoff sind, den er spielend gestaltet, auf die Zunge kommen, so verschwindend klein ist, daß sie praktisch gleich Null angesetzt werden kann. Dies stellt sich, psychologisch betrachtet, so dar, daß der Schauspieler, damit ihm die rechten Worte kommen, den Blickpunkt nicht einmal blinzelnd

von Spiel und Situation abzuwenden braucht. Das Stichwort des Partners löst sie automatisch, gleich einer echten Reflexbewegung in ihm aus, ohne daß bewußte Geistestätigkeit überhaupt erforderlich ist. Wenn wir den Schauspieler mit einer Maschine vergleichen, so läßt sich sagen, daß er, wenn die Textreproduktion nicht die geringste merkliche Gehirnarbeit erfordert, eine Maschine ist, die ohne Reibung arbeitet.

Er muß zum Text seiner Rolle in dem nämlichen Verhältnis stehen, in welchem jeder normale Mensch zu dem Wortschatz seiner Muttersprache steht, dessen er sich im Alltagsleben bedient. Wenn ich, im Gasthaus sitzend, bemerke, daß keine Gabel auf dem Tische liegt und zum Kellner sage: »Bringen Sie mir eine Gabel«, so brauche ich mich keines der Worte, aus denen dieser Satz besteht, erst zu entsinnen, sondern, sobald ich das Fehlen der Gabel bemerke, kommen mir die Worte, mit welchen ich eine verlange, von selbst. Ganz so muß die Situation des Stückes dem Schauspieler in jedem Moment die Worte, die er braucht, in den Mund legen. Nur dann wird ihm der Text zum Rohstoff, der sich von seinem Ich abgetrennt hat, wie der Marmor vom Bildhauer unterschieden ist, so daß er ihn, über der Sache stehend, frei künstlerisch gestalten kann, wie der Bildner den Block.

Der Vergleich mit der Muttersprache ist darum fruchtbar und beinahe mehr als ein Vergleich, weil der gute Schauspieler »natürlich« sprechen soll und eine der Eigenschaften der im Leben aus einer Situation heraus »natürlich« gesprochenen Reden die ist, daß sie keinerlei Gedächtnisarbeit erheischen, sondern einem »von selbst« in den Mund kommen. Wenn also der Schauspieler auf der Bühne »natürlich« sprechen soll, so wird ihm dies nur dann leicht gelingen, wenn keine auch noch so kleine Gedächtnisanstrengung dazwischenkommt. Denn die Quelle aller »Unnatürlichkeit« der

Rede, alles Hölzernen und Erkünstelten ist, daß die Rede aus dem Gedächtnis und nicht aus der Situation hergesagt (nicht eigentlich gesprochen) wird. Aber ich will diesen Gedanken hier noch nicht weiter verfolgen. Er wird sich später als fruchtbar an Einsicht erweisen.

Doch nun gilt es, die Frage zu beantworten, wie sich der Gehirnzustand idealer Rollentextbeherrschung erwerben läßt, derjenige Zustand, welcher die Entfaltung des Spieltalents im höchstmöglichen Grade begünstigt.

Läßt er sich erwerben durch jene edle Geistestätigkeit, welche man »Auswendiglernen«, »Memorieren«, »Einbüffeln« oder sonstwie nennt?

Ich antworte: Nein.

Ich weiß wohl, jeder Schauspieler hat seine eigene Art, sich seine Rolle geistig anzueignen: der eine fängt mit dem Memorieren der Worte an, der andere endigt, nachdem er schon eine längere Probenreihe durchgemacht hat, damit, daß er von der geschriebenen Rolle frei wird. Aber bei der geringen Zahl von Proben, welche die meisten Theater ihren Schauspielern gewähren können, geht es auch bei jenen, die den Text zugleich mit der Einstudierung des Spieles sich aneignen, selten ohne gewaltsame Beschleunigung des Aneignungsprozesses durch häusliches Memorieren ab. Immerhin steht die zweite Methode der natürlichen, durch die Organisation unseres Gehirnes und durch das Wesen der Schauspielkunst geforderten näher als die erste, mit dem Memorieren anzufangen. Dingelstedt nahm es beinahe übel, wenn ein Schauspieler, um seinen Eifer und Fleiß zu zeigen, »fest memoriert« schon auf die erste Probe kam.

Diese Abneigung hatte ihre triftigen Gründe, die ich zu erklären versuchen will, so gut dies bei Vorgängen so tief innerlicher, der Beobachtung ausweichender Natur gelingen mag.

Nachteile des Memorierens.

Auswendig gelernte Sätze, mögen sie auch Affektinhalt haben und durch ihre syntaktische Form Affekt ausdrücken, werden, wenn nicht die bewußte Absicht hinzutritt, sie ähnlich zu sprechen, wie sie ein wirklich in diesem Affekt befindlicher Mensch sprechen würde, vollkommen ausdruckslos hergesagt. Kaum daß durch Akzente und Einschnitte das rein logische Verständnis des Sinnes angedeutet wird. Man kann diesen Ton, den ich den Gedächtnis- oder Aufsageton nennen will, unverfälscht durch irgend welche schauspielerische oder deklamatorische Absicht hören bei naiven Aufführungen, durch Bauern oder Handwerker, also durch Leute, die niemals ins Theater gehen, bei Gratulationsgedichten, die Kinder aufsagen und bei ähnlichen Gelegenheiten.

Dieser Gedächtniston ist verwandt dem Leseton, den kein halbwegs geübtes Ohr mit dem lebendigen Sprechton verwechseln kann. Gedächtniston oder Aufsageton und Leseton sind beide tot und seelenlos. Es ist schwierig, ja vielleicht unmöglich, etwas so vorzulesen oder etwas aus dem Gedächtnis so herzusagen, daß ein Zeuge im Nebenzimmer glauben müßte, der Vorlesende oder Hersagende lese nicht oder sage nicht her, sondern spreche.

Die Ursache der toten Seelenlosigkeit der vorgelesenen und hergesagten Rede liegt darin, daß in beiden Fällen die Innervation der Sprachorgane in ganz anderer Weise erfolgt als beim lebendigen Sprechen. Alle Motive, die im Leben jemand veranlassen, etwas zu einem anderen Menschen zu sagen, sind beim Vorlesen und Hersagen ausgeschaltet; alles überhaupt, was der gesprochenen Rede, oft ohne daß der Sprechende dies weiß und will, Ausdruck verleiht, die stärkeren oder geringeren Gemütsbewegungen und Nervenerregungen, welche Situation und Inhalt des Gesprochenen im Sprechenden erzeugen und welche die Tätigkeit der

Sprachorgane beeinflussen, so daß Wehmut, Ärger, Vorwurf und andere Gemütsbewegungen neben dem rein logischen Satzsinne sich in der Rede verraten, dies alles fällt beim Vorlesen und Hersagen weg. Alles, was die Stimme im Leben beben macht, alles, wodurch sich im Ton ein unterdrückter Gedanke kundgibt, all dies ist nicht vorhanden. Übrig bleibt nur die nackte Innervation der Sprachorgane entsprechend den aus dem Buche oder aus dem Gedächtnis abgelesenen Worten, die Innervation als Selbstzweck, das Lautsagen, um es laut zu sagen. So entsteht der tote, seelenlose Lese- und Aufsageton, in dem sich höchstens noch die geringere oder größere Leichtigkeit des Lesens oder des Sichentsinnens abmalt. Was nur dem Gedächtnis im strengen Wortsinne eingeprägt ist, das wird im Aufsageton hergesagt, so lange nicht Absicht und Wille eingreift, um den Aufsageton zu unterdrücken und einen anderen Ton an die Stelle zu setzen. Memorierte Rede hat die natürliche Tendenz, im Aufsageton hergesagt zu werden, also in einem Ton, der durch seine tote Seelenlosigkeit den äußersten Gegensatz zum lebendigen Redeton bildet, zu dem Tone also, den zu simulieren die Aufgabe der Schauspielkunst ist. Und zwar ist diese Tendenz von beträchtlicher Stärke und Zähigkeit. Sie stellt sich daher dem Versuch, den auswendig gelernten Satz anders, nämlich mit lebendigem Sprachausdruck zu sagen, als eine entgegenwirkende Kraft in den Weg, als ein Hindernis, das überwunden werden muß. Überwunden, d. h. für den oberflächlichen Beobachter unbemerkbar, kann die Tendenz zum toten Ton gemacht werden (»akustisch überschminkt« möchte ich das nennen), aber nicht aus der Welt geschafft. Die Tendenz zur Ausdruckslosigkeit bleibt in der memorierten Rede enthalten und wirksam, wenn auch die Tendenz zum Ausdruck stark genug sein mag, daß beim Kampf zwischen den beiden Tendenzen ein Überschuß zu ihren Gunsten übrig bleibt.

Rein mechanisch dargestellt, steht die Sache so: Die Tendenz zur Ausdruckslosigkeit ist eine Kraftkomponente, der Wille zum Ausdruck ist die andere. Das Ergebnis ist die Resultierende aus beiden. Es ist unmöglich, eine memorierte Rede durch und durch mit lebendigem Ausdruck zu erfüllen; ein Kern toter Seelenlosigkeit wird immer in ihr verbleiben.

Daher ist die Methode, die Rolle zuerst auswendig zu lernen und sie erst dann schauspielerisch durchzuarbeiten, dem Zweck des Schauspielers entgegen. Durch das Memorieren erzeugt er in sich ein Hindernis ausdrucksvollen Spieles.

Daher hatte Dingelstedt recht, sich zu ärgern, wenn ein Schauspieler mit der memorierten Rolle schon auf die erste Probe kam.

Übliche Mittel, den toten Aufsageton zu verdecken.

Man lasse sich ja nicht durch die abstrakte, an mathematische Physik erinnernde Darstellung, die ich dem Sachverhalt nur der Deutlichkeit halber gegeben habe, zu der Meinung verleiten, meine Betrachtungen seien nicht aus dem theatralischen Leben gegriffen. Ganz im Gegenteil, sie haben sich in vielen Jahren praktischer Theaterarbeit in mir entwickelt als Antwort auf die sich mir täglich immer wieder aufdrängende Frage, warum es denn auf der deutschen Bühne so selten gelingen will, ein Spiel von jener absichtslosen Unmittelbarkeit zu erzielen, wie wir sie im Leben, namentlich südlicher Völker, beobachten und wie sie mir von den großen Italienern her, die ich in der Jugend gesehen habe, in Erinnerung ist. Salvini hatte das, was ich meine, von Natur; wir Deutsche müssen es, wie so vieles, durch Reflexion erringen. Wir müssen, wie Hans v. Marée dies als Maler gewagt, zu den Müttern hinabsteigen, um das Geheimnis der Schauspielkunst der

Natur abzutrotzen. Ein Gang zu den Müttern sollen auch diese Gedanken sein.

In den Schöpfungen vieler unserer Schauspieler sehe ich, wie ein steifes, eckiges Gerüst in einem Bildhauerwerke, zuweilen den toten, ausdruckslosen Ton stecken, womit Auswendiggelerntes hergesagt wird. Ich höre ihn als Grund- und Unterton aus der leidenschaftlichen Tirade heraus, durch alle Töne, welche ihn, Leben heuchelnd, übertönen wollen, höre ich ihn heraus, wie man die natürliche Haut durch die Schminke hindurch wahrnimmt, und wenn der routinierteste Schauspieler, etwa infolge von Textunsicherheit, für Augenblicke die Überwachung und Herrschaft über sich verliert, dann tritt nicht selten der tote Aufsageton unverschminkt und nackt zutage. Seit Josef Kainz als mißverstandenes Vorbild die schauspielerische Jugend beeinflußt, erlausche ich in so manchen, von Applaus belohnten, mit einem einzigen langen Atemzuge heruntergesprochenen, an das Klappern einer Schreibmaschine erinnernden Passagen mit einer Art Entsetzen den wie ein Skelett seelen- und fleischlosen Ton, mit dem der Künstler sich in seinem Zimmer vergewissert haben mag, ob Kinnbacken, Zunge, Zähne und Gaumen den Rollentext flüssig und pausenlos herunterschnattern können.

Und ebenso spüre ich den Mitteln, durch welche der deutsche Schauspieler, der sich des seelenlosen Kernes im Innersten seiner Kunst mit heimlicher Verlegenheit wohl bewußt ist, in seinem Spiel den Anschein der Lebendigkeit zu erheucheln sucht, deutlich die alle echte Natürlichkeit vereitelnde Absichtlichkeit an.

Man könnte, wenn man boshaft sein wollte, eine gewisse Sorte deutscher Schauspielkunst definieren als den Inbegriff der Mittel, durch welche der deutsche Schauspieler in den Stand gesetzt wird, zu verbergen, daß er gar kein Schauspieler ist, daß er im Grunde genommen doch nur auswendig Gelerntes aufsagt. Der Mittel,

durch welche der Aufsageton akustisch überschminkt werden kann, sind zwei.

Das eine ist bekannt unter dem Namen der Deklamation, pompöser bezeichnet: Klassischer Stil.

Das andere ist die Natürlichkeit im Sinne des Naturalismus oder die Ähnlichkeit des Sprechens auf der Bühne mit dem Sprechen der Wirklichkeit, also mit dem Sprechen, wie man es in Wien, Berlin, Schlesien, Bayern, Hamburg, Tirol usw. auf der Straße hört.

Der Weg vom seelenlosen Aufsageton zur Deklamation ist kurz und leicht gangbar; jeder Dilettant findet und geht ihn schnell. Die Deklamation ist sozusagen die künstliche Veredelung des Aufsagetones. Der halbgelungene Versuch, das Aufsagen mit Ausdruck zu verbinden, erzeugt ihn. Freilich hört man den hohlen Ton des Aufsagens durch den emphatischen Singsang immer hindurch. Als Deklamation unerträglich geworden war und niemand mehr täuschte, griff man zum zweiten Mittel, zum Verwenden der Ausdruckstöne, die jeder Mensch mit halbwegs gutem sprachmusikalischen Gehör im Ohr hat und die jeder, der ein bißchen Imitationstalent, das wohlfeile Surrogat schauspielerischer Begabung, besitzt, mühelos kopieren kann. Die naturalistische Literatur forderte und ermöglichte die Anwendung dieses Mittels, das aber den Fehler hatte, daß es bei Dichtungen nicht naturalistischen Charakters nicht zu gebrauchen war. Nicht bei Shakespeare, Schiller, Kleist, Hebbel und Grillparzer.

Reform der modernen Schauspielkunst.

Die Zeit der Universalmittel, mit denen eine ephemere Scheinheilung von halben und ganzen Scharlatanen erzielt werden kann, ist vorbei. Gesundung der kränkelnden deutschen Schauspielkunst ist nur denkbar durch tiefgehende, gründliche Reformarbeit. Die Schauspielkunst bedarf geistiger Vertiefung, wie sie der

Poesie, der Musik, der Malerei und Bildnerei längst zuteil geworden ist; sie muß erlöst werden vom Dilettantismus und der Routine, vom Phrasengeflunker der kritischen Ästheten und von den Mätzchen des Virtuosentums, dann kann sie, die heute zu einer oberflächlichen, mit einiger Keckheit leicht auszuübenden Fertigkeit erniedrigt ist, wieder werden, was sie heute nur selten ist: eine echte Kunst.

Ich denke bei dem Wort »geistige Vertiefung« durchaus nicht an die Heranzüchtung sogenannter »denkender Schauspieler«, d. h. gebildeter und intelligenter Menschen, die mittelmäßige, temperamentlose Schauspieler sind, aber über das, was sie schlecht machen, gescheit oder wenigstens wissenschaftlich reden können.

Die geistige Vertiefung, die ich meine, muß eine durch und durch schauspielerische sein. Stärkung, Vervielfältigung und Verfeinerung der Ausdrucksmittel ist ihr Ziel, überhaupt die höchstmögliche Entfaltung des Talents. Sie muß lernen, den schauspielerischen Gehalt einer Rolle viel tiefer und genauer zu erfassen, als dies heute durchschnittlich geschieht. Wahrlich, wenn eine Beethovensche Sinfonie von unseren Philharmonikern nur mit dem Grade von Richtigkeit gespielt würde, mit dem heute eine Shakespearesche Tragödie auch von den allerbesten Theatern gespielt wird, jeder musikalisch Gebildete von nur durchschnittlicher Feinheit des Gehörs müßte sagen, daß dieses berühmte Orchester vollkommen rein nicht einen einzigen Ton gebracht habe, daß es in jedem Akkorde dissoniert, sogar die selbstverständlichsten Tempi gröblich vergriffen, manches forte in ein piano verkehrt habe und umgekehrt. So unermeßlich weit ist heute die Kunst der musikalischen Wiedergabe der Kunst der theatralischen voraus. Der Direktor, der gleichwertiges auf der Bühne anstrebte, würde keine Schauspieler finden, die mit ihrem Können

den Anforderungen, die der Direktor in bezug auf Exaktheit, Zartheit und Schwung stellen müßte, auch nur nahe kommen, ja, von den allermeisten würde nicht einmal seine Absicht verstanden und er würde als pedantischer Narr verschrieen werden. Ich übersehe keineswegs, daß das musikalische Kunstwerk seiner Natur nach durch die Notenschrift mit einer Art mathematischer Genauigkeit fixiert ist und daß die Instrumente jeden vom Komponisten vorgeschriebenen Ton und jede Tonmischung viel exakter treffen können als die lebendigen Instrumente, die dem Bühnendirigenten zu Gebote stehen, die nur im allgemeinen angedeuteten Töne der dramatischen Reden. Wenn sogar in gewissem Sinne zugegeben werden mag, daß beim Drama die Richtigkeit der Wiedergabe einen breiteren Spielraum hat als bei der Musik, wo eine Tonhöhe hinab oder hinauf schon Distonieren ist, so gibt es doch auch beim Drama Grenzen, jenseits deren die Dissonanz beginnt und eine klassische Tragödie wird in deutschen Landen kaum je gespielt ohne sehr häufiges Überschreiten dieser Grenzen. Die Regisseure sind eben nicht dramatisch-theatralisch gebildet, wie jeder Dirigent musikalisch gebildet sein muß, und die Schauspieler sind nicht schauspielerisch gründlich gebildet und spielen ihr Instrument nicht im entferntesten so sicher und rein, wie jeder kleine Geiger seine Geige oder der Paukenschläger seine Pauke.

Auch ist, genau besehen, die Annahme, daß beim Drama viele individuelle Variationen der theatralischen Wiedergabe allesamt richtig sind, gar nicht wahr. Diese Annahme ist vielmehr schon ein Zugeständnis an die auf der Bühne eingebürgerte Saloppheit der Aufführung. Ein Regisseur, »einer, der es ist« natürlich, hat eine bis ins einzelnste und kleinste hinab durchgeführte Vision der Aufführung des »Hamlet« oder »Lear« vor der Seele, aber er wird sich gestehen müssen, daß die reale Aufführung seinem Idealbilde kaum ähnlicher ist, als eine

plumpe Kopie einem Rafaelschen Original. Das liegt größtenteils an den Schauspielern. So lange erste Künstler es als eine Beleidigung empfinden, wenn ihnen die Darstellung einer kleinen Rolle zugemutet wird, (die sie trotz ihrer Ansprüche auf die Hauptrollen vielleicht nicht einmal vollkommen spielen können!), so lange ist an vollkommene Aufführungen nicht zu denken, so lange bleibt der Gedanke an eine Shakespeare-Aufführung, die der Aufführung eines Beethovenschen Orchesterwerkes durch die Philharmoniker ebenbürtig wäre, ein utopischer Traum.

Vom Deutschen in der Schauspielkunst.

Richard Wagner sagt in seiner ausgezeichneten Abhandlung »Über das Dirigieren«, daß ein Dirigent selbst singen können müsse; nur dann werde er, indem er auch das Orchester ein Musikwerk singen lasse, imstande sein, in der musikalischen Schöpfung ihr Melos zu entdecken und wiederzugeben.

Was für die Musik das Singen, das ist für das Drama die Rede. Der Leiter einer Aufführung muß der Redekunst in einem Grade mächtig sein, von dem das theatralische Geschlecht von heute keine Ahnung hat. Was man so einen »guten Sprecher« nennt, das ist, nach dem Maße wirklicher Kunst gemessen, gewöhnlich ein sehr mittelmäßiger Sprecher, worin nur dem durch das Genuschel des Naturalismus Verärgerten die phonetische und logische Deutlichkeit und Verständlichkeit der Rede vorteilhaft auffällt; darüber verblüfft, fragt man gar nicht nach der Ausdruckskraft seiner Rede für seelische Bewegung, nach ihrer malerischen Gewalt, Gesagtes wie sichtbar erscheinen zu lassen, nach Umfang und Reichtum, nach herzbewegender Kraft, nach der Zartheit der Ton- und Ausdrucksübergänge, nach der Fähigkeit, in einem Ton mannigfaltigsten Ausdruck, auch der entgegengesetztesten Gemütsbewegungen, zu ver-

schmelzen. Nur wer dies und noch vieles andere kann, spielend kann und so selbstverständlich bringt, als spräche er ganz natürlich und mühelos hin, nur der ist ein guter Sprecher. Eigentlich noch viel mehr: ein guter Schauspieler. Denn das fundamentale Darstellungsmittel des deutschen Schauspielers ist die Rede, das Wort. Was erläuternd, verstärkend, versinnlichend zur Rede hinzutritt: Blick, Mienenspiel, Gebärde, all das ist der deutschen Natur, je lauterer sie sich erhalten hat, fremd; der Deutsche muß es, wenn er es über ein gewisses Maß hinaus anwenden will, erkünsteln und eine gewisse Scham sagt ihm bei solchem Versuch, daß er gegen die deutsche Natur sündigt. Auch wird die deutsche Rede anders sein müssen als die solcher Rassen, an denen alles spricht und gestikuliert. Die schauspielernde Rede des Italieners, die pompös-deklamatorische des Franzosen ist nicht die des Deutschen. Nur in Situationen, welche die keuschen Hemmungen lockern, durch welche er sonst seine innere Erregung beherrscht, ist auch ihm Pathos natürlich, aber für gewöhnlich wird seine Rede nicht so sehr die seelische Bewegung absichtlich und bewußt äußern, sondern diese wird sich in der Rede lieber unwissentlich und unwillkürlich verraten. Eine Bestätigung findet diese Auffassung des eigentümlich deutschen Stils schauspielerischer Darstellung durch die, bei aller Drastik des ersten Eindruckes, auf die Dauer anwidernde Wirkung moderner Versuche, jene zarte Grenzlinie, welche die Natur dem deutschen Wesen gezogen hat, in der Richtung mimischer Sinnfälligkeit zu überschreiten. Wir empfinden solches Bestreben als krankhaft-hysterisch, als histrionenhaft, nicht als natürlich gesund. Es ist ein fremder Tropfen im deutschen Blut, der zum Teil durch die jüdische Rasse in die deutsche Schauspielkunst hineingekommen ist, zum Teil durch die neueuropäische Erregtheit, unter deren Einfluß fast die gesamte

dichterische Jugend steht. Die Schauspielkunst, welche z. B. »Elektra« und ähnliche Produkte erheischen, ist nicht die deutsche; gerade den echten deutschen Talenten widerstrebt der hemmungslos delirierende rhetorische Vortrag, der zwischen Nüchternheit und Ekstase hin- und herspringt, auf das äußerste. Das fiebernde Pathos der äußersten Nervosität liegt nicht im gesunden deutschen Wesen. Gesunde Fortschritte im Sinne des Zeitalters kann die deutsche Schauspielkunst nur machen durch vertiefte Beseelung und Durchgeistigung der Rede. Gerade dies entwicklungs- und steigerungsfähige Element unserer Schauspielkunst liegt aber heute tief im Argen.

Die instinktiv empfundene Schwäche der Hauptkraft unserer Schauspielkunst ist es, welche unsere Bühnen nötigt, Ergänzung dieser Mängel bei den am theatralischen Kunstwerk mitbeteiligten raumgestaltenden Künsten, insbesondere bei der Malerei, zu suchen. Dadurch wird eine in ihren Zwecken dem theatralischen Kunstwerk fremde Kunst zur Gebieterin auf der Bühne erhoben und die Verwirrung wird grenzenlos.

Vom »Memorieren« als Hindernis natürlichen Sprechens.

Vielleicht glaubt mancher, daß die Schauspielkunst blaß, blutlos und nüchtern würde, wenn die Rede zu ihrem fundamentalen Darstellungsmittel gemacht würde. Diese Besorgnis ist grundlos. Heute ahnen allerdings wenige, welche Unerschöpflichkeit darstellerischer Kraft im Worte ruht. Der Vortrag, zu hohen Graden von Ausdrucksfähigkeit gesteigert, verwandelt sich von selbst in etwas, was wir nicht mehr Rede, sondern schon Spiel nennen.

Hier muß jede gesunde Reform einsetzen.

Die Rede muß, um dramatisch zu werden, vor allem befreit werden von jedem nachspukenden Rest von Gedächtnis- und Aufsageton. Dieser muß spurlos verschwinden, nicht bloß vertuscht werden.

Ich habe vorhin dargelegt, daß dies unmöglich ist, wenn die Sprachorgane von jener Gehirnregion aus, wo das Wortgedächtnis sitzt, innerviert werden. Sobald diese falsche Innervationsbahn einmal gelegt ist, ist es unmöglich, sie ganz umzulegen, etwa in demjenigen Sinne, in welchem sie im Leben verläuft, wenn wir aus einer Situation, aus einer Gemütsbewegung heraus zu einem konkreten Zweck sprechen. In diesem Falle geht der erste innervierende Anstoß von jenen Gehirnregionen aus, wo die Situation vorgestellt und die durch diese erregte Gemütsbewegung empfunden wird. Die Erregung strömt aus diesen Regionen auf das Sprachzentrum über, welches sie an die Sprachorgane weitergibt. So kommt es entweder, wenn die Gemütsbewegung das Vorherrschende in dem erregenden Eindruck war, zu einer Affektentladung in zornigen oder zärtlichen oder freudigen oder schmerzlichen Worten, oder wenn ein Akt der Reflexion sich dazwischen schiebt, wird das Sprachzentrum zu besonnener, einen Zweck verfolgender Rede innerviert. In beiden Fällen ist die Rede etwas Tatartiges, vom beherrschten oder unbeherrschten Willen Diktiertes. Der Hörer, falls der Redende sich nicht absichtlich verstellt, wird der Rede die seelische Quelle, der sie im Innersten entspringt, anmerken und sie sofort, wie ein Stirnrunzeln oder wie ein anderes Ausdruckszeichen, psychologisch deuten. Die Rede wird also den Seelenvorgang, der sie verursacht, sinnfällig malen.

Die Region des Wortgedächtnisses (ohne damit eine physiologische Theorie aufstellen zu wollen, nenne ich sie kurzweg »Sprachzentrum«) bildet also auf der Innervationsbahn zwischen der »Affektregion« und den Sprachorganen nur eine Zwischenstation, durch welche der durch den Affekt freigewordene Schuß von Nervenenergie hindurchgeht und nur so lange verweilt, um sich in sprachliche Innervationen umzuwandeln. Dieser

Ablauf des ganzen Vorganges erzeugt die Natürlichkeit der Rede, welche der Schauspieler künstlich nachzuahmen trachtet. Wie kann er es aber, wenn er durch Auswendiglernen der Rede im Sprachzentrum selbst die Region festgelegt hat, von welcher das Reden innerviert wird? Er hat eine Kopfstation aus einer Zwischenstation gemacht. Die in anderen Hirnregionen liegenden Ursachen, welche im Leben den »natürlichen Ausdruck« unbewußt und unwillkürlich erzeugen, kommen ihm bei seinem Bemühen, mit natürlichem Ausdruck zu sprechen, nicht zu gute. Daher bleibt ihm nichts übrig, als der memorierten Rede bewußt und absichtlich den Ausdruck zu verleihen, den sie haben soll. Er denkt darüber nach, wie wohl ein wirklich Zürnender oder Freudiger oder schmerzlich Berührter das sagen würde, und sucht diesen Ton zu kopieren. Oder er probiert allerlei Ausdrücke durch und entscheidet sich dann für einen, der ihm leidlich natürlich zu klingen scheint. Aber im günstigsten Falle wird der erkünstelte Ton niemals das Zwingende eines Naturlautes haben, sondern sich zum Naturaufschrei der Leidenschaft verhalten wie eine Wachsfigur zum lebendigen Menschen. Es ist auch nicht zu vermeiden, daß der Schauspieler, einen passenden Ton suchend, auf Töne verfällt, die ihm besonders im Ohre liegen, weil er sie von der Bühne herab aus dem Munde anderer Schauspieler schon oft gehört hat. Diesen Prozeß, mittels dessen Nachdenken, Probieren, Gehör und Wille an dem im Sprachzentrum innervierten Aufsageton herummodeln, bis er halbwegs so klingt, als ob seine Innervierungsquelle tiefer in der Innenwelt der Seele (oder des Gehirnes) liege, nennen die Dutzendschauspieler eine Rolle studieren. Wenn noch ein paar Kunstmittel, ein Zittern der Stimme und ähnliches hinzukommen, meinen sie, die Menschheit nachzuahmen.

Der Schauspieler, der die Natur wirklich fassen will, muß verhüten, daß sich, während er sich den Rollentext geistig aneignet, im Sprachzentrum ein selbständiger Innervierungsherd bildet. Dieser wird aber gebildet durch das Einbüffeln der Worte, durch das leise und laute Wiederholen, so lange, bis man sie auswendig hersagen kann. Also muß der Schauspieler vermeiden, den Text zu memorieren.

Wie soll er aber ohne Memorieren herbeiführen, daß ihm die Worte auf der Bühne zu Gebote stehen und noch dazu, wie vorhin ausgeführt, ohne die geringste vom Spiele ablenkende Anstrengung des Sichentsinnens? Ganz einfach dadurch, daß er die Worte lernt, ohne sie zu memorieren. Gibt es so etwas? O ja. Ich selbst habe kaum jemals in meinem Leben irgendeine dichterische Rede memoriert und kann doch sehr viele Reden, ja ganze Rollen, auswendig, und zwar so, daß ich das Gefühl habe, sie seien unvergeßlich in meine Seele geschrieben, so daß ich sie nur durch Zerstörung des Organes, das der Seele dient, einbüßen könnte. Und wenn sich eine dichterische Rede in mir verdunkelt, so genügt ein flüchtiges Überlesen, um sie mir wieder ins taghelle Bewußtsein zu heben. Das ist nicht die Leistung eines abnormen Gedächtnisses, sondern ich verdanke es der Tatsache, daß ich mir eine beträchtliche Reihe dichterischer Schöpfungen nach jener Methode, die ich hier empfehle, geistig so angeeignet habe, daß endlich ein genaues Besitzen ihres Wortlautes das Ergebnis war. Diese Methode — wenn der Ausdruck auf eine Aneignungsweise paßt, die nicht meinem bewußten Willen, sondern meiner Naturanlage entsprang — läuft darauf hinaus, daß ich eine ziemlich lange Reihe dichterischer und vor allem dramatischer Werke in einer Weise studiert habe, welche mir endlich den Sinn und die innere Notwendigkeit jedes Wortes offenbarte. Ich suchte nachschaffend die nämlichen Geistes-

wege zu gehen, die der Dichter gegangen war, als er das Werk schuf. Aber nicht von mir will ich sprechen, sondern vom Schauspieler.

Lernen ohne Memorieren.

Der Schauspieler muß, wie erwähnt, die Entstehung eines selbständigen Innervationsherdes im Sprachzentrum verhüten. Dann aber muß er erzielen, daß die nämlichen Ursachen, welche im Leben die natürliche Ausdruckskraft der Rede hervorbringen, dies auch im Spiele tun. Natürlichkeit kann auf der Bühne durch nichts anderes erzeugt werden als im Leben. Die Mehrzahl der Schauspieler aber versucht dies durch Surrogate, die auf äußerliche Verstellungskünste hinauslaufen.

Da nun die Natürlichkeit der Rede im Leben dadurch entsteht, daß sie aus der erkannten realen Situation und aus realen Gedanken und Gemütsbewegungen entspringt, so kann sie auch auf der Bühne nur ebenso entstehen. Natürlich nicht aus realen Situationen und aus realen Gedanken und Gemütsbewegungen, sondern aus imaginierten. Die Einbildungskraft, und zwar die dem schauspielerischen Talente eigentümliche, beinahe mit diesem identische Einbildungskraft muß dem Schauspieler die Realität ersetzen. Diese schauspielerische Einbildungskraft ist nicht ein objektives Imaginieren, sondern ein sich Hineinversetzen nicht nur in die Situation, sondern in das Ich des dramatischen Charakters, und zwar mit einer dermaßen körperlichen Intensität der Einfühlung, daß diese Einbildung hinreicht, um die Gedanken, Empfindungen, ja die körperlichen Sensationen auszulösen, welche durch die wirkliche Situation bewirkt würden. Dieses schauspielerische Phantasieren muß aber in fortwährender inniger Fühlung mit der Lektüre des Stückes geschehen und erheischt, um überhaupt möglich zu sein, eine Art Inspiration wie das dichterische Schaffen. Man kann sich nicht hinsetzen und

zu sich sagen: Jetzt will ich mich einmal ein paar Stunden in den »Hamlet« hineinleben. So was muß kommen wie ein glücklicher Einfall. Der aber, bei dem es nie kommt, der kann versichert sein, kein Talent zu haben.

Die Fühlung mit dem Stück liegt darin, daß man aus den Anwandlungen, die einem die eingebildete Situation verursacht, viele Äußerungen, die der dramatische Charakter tut, von innen heraus verstehen lernt. So oft dem Schauspieler so der lebendige Sinn z. B. einer »Hamlet«-Rede aufgeht (man vergleiche in dem später folgenden Kapitel über »Hamlet« die Stelle über die Szene »Geh' in ein Kloster«), hat er eine Innervationsbahn zwischen der Affektregion in seinem eigenen Gehirn und seinen eigenen Sprachorganen durch das Sprachzentrum hindurch gelegt.

Aber eine derartige Bahn läßt sich auch in der umgekehrten Richtung legen, von der Rede im Buche zurück zur Affektregion (ich sage so der Kürze wegen, meine aber alle Hirnregionen, von welchen Anstöße zum Sprechen ausgehen) im Gehirn des Schauspielers. Dem Schauspieler sei eine Rede Hamlets schauspielerisch dunkel. Wie ist das zu sprechen? fragt er sich. Er sucht keine abstrakte Antwort, wie Kommentatoren sie geben, fast immer unfruchtbar für den Schauspieler, sondern eine Antwort, die eher eine körperliche Empfindung ist als ein Gedanke. Solche Antwort kann ihm nur zu teil werden, wenn er sich, die dunkle Stelle im Sinn, wieder lebhaft in die Situation versetzt. Zum Beispiel: Wie ist das »Geh' in ein Kloster« zu sprechen? In die Situation versetzt, bemerkt er, daß Hamlet Ophelia in andächtiger Nonnenpose angetroffen hat. Flugs versteht er, wie Hamlet dazu kommt zu sagen: »Geh' in ein Kloster!« Er empfindet den Widerwillen Hamlets gegen scheinheilige Heuchelei, die in diesen Worten ausbricht, und wieder ist eine Innervationsbahn zwischen Affektregion und Sprachorgan gelegt.

Was der Schauspieler durch diese Art Studium, durch das Beantworten der bei jedem Satz gestellten Frage »Wie ist das zu sprechen?« erntet, ist nicht und soll nicht sein eine psychologische Analyse des Hamlet-Charakters (die nur der »denkende Schauspieler« für sehr wertvoll hält), sondern ein schauspielerisches Durchempfinden der Rolle. Die Stelle des psychologischen Gedankens vertritt beim Schauspieler eine innere Sensation, die auf das Sprachzentrum ähnlich überströmt, wie dies im Leben beim Entstehen der Affektrede geschieht. Durch das häufige laute Sprechen werden die so gelegten Innervationsbahnen gefestigt, so daß der natürliche Ausdruckston sich mit Verläßlichkeit einstellt, und schließlich entdeckt der Schauspieler eines Tages, daß er die Rolle, ohne sie je bewußt und willkürlich memoriert zu haben, wörtlich auswendig kann.

Ich betrachte als das Fundament der soliden schauspielerischen und der Regisseurbildung, daß man den Kern der dramatischen Literatur in dieser Weise schauspielerisch durchempfunden hat oder vielmehr schauspielerisch durchlebt hat, und daß man sein ganzes Leben lang an diesen Werken so fortarbeite. Denn es geht einem immer Neues auf, die Beseelung wird immer feiner.

Wer die Hauptwerke so vom Grund aus beherrscht, kann dann bei neuen Werken, deren Tiefe oft so gering ist, daß man sogleich den Grund sieht, ohne Schaden sich Abkürzungen des geistigen Aneignungsverfahrens gestatten, auch, wenn die Zeit drängt, memorieren.

Diese Betrachtungen lösen auch das immer wieder aufgeworfene Problem, ob der Schauspieler empfinde oder empfinden müsse, was er spielt. Beim Spiel empfindet er nur soweit, als die äußeren Ausdruckszeichen auch die Empfindung wecken, aber empfunden muß er haben, um spielen zu können, allerdings nicht in Wirklichkeit, sondern in der Imagination.

Diese Methode erschafft die Grundbedingung des dramatischen Vortrags, volle Unmittelbarkeit. Sie senkt auch die Wurzeln des Auswendigwissens in viel tiefere Schichten des Gehirnlebens hinab als das gründlichste und fleißigste Memorieren und verleiht eine von keinem Zufall beirrbare Textsicherheit; was so gelernt wurde, wird, wie dies im Eingang dieser Betrachtungen gefordert wurde, ohne den kleinsten Aufwand geistiger Energie, die dann ungeteilt dem Spiele zugewendet bleiben kann, reproduziert.

Aber mit der Natürlichkeit und Unmittelbarkeit der Rede ist nur eine Vorbedingung dramatischen Vortrags geschaffen, freilich eine, die den heutigen Schauspielern, wo sie sich nicht naturalistisch gehen lassen können, leider meistens fehlt. Den Schauspielern, welche den in diesen Betrachtungen aufgestellten Forderungen nur einigermaßen entsprechen, rühmt man »Innerlichkeit« nach.

Vom modernen Verfall der Sprechkunst.

Schon der musikalische Vortrag, der, sofern er nicht Gesang ist, mittels eines toten Instrumentes geschieht, dessen Töne nur durch die Hand des fühlenden Menschen, der es spielt, Seele empfangen, gestattet, ja fordert eine Fülle schöpferischer Erfindung. Je nach dem Tempo, in welchem die einzelnen Partien genommen werden, je nach der Stärke, je nach An- und Abschwellen, je nach dem Halten des Tones oder dem Einschalten einer Pause, je nach Süße oder Dunkelheit der Klänge zeigt das gespielte Werk eine höchst veränderte Physiognomie. Es kann, mit nüchterner Notentreue heruntergespielt, wirken wie eine sonnenlose Landschaft bei dicker Luft und es kann, gespielt von einem Meister, der die Tiefen des Werkes seelisch durchdrungen hat und sein Gefühl in den Bogenstrich zu ergießen weiß, aufblühen, wie wenn die Sonne durch

die Wolken bricht, und ungeahnte Hintergründe geheimnisvoller Schönheit tun sich auf. . . .

Genau so ist es mit dem rein gesprochenen Vortrag.

Was ihm an bezaubernder, die Nerven elementar ergreifender Kraft, wie sie der Musik allein vorbehalten ist, abgehen mag, das ersetzt er dadurch, daß hier Instrument und Spieler eines sind und daher die Empfindung nicht erst durch einen mechanischen Vorgang auf Holz und Saiten übertragen werden muß, sondern, von lebendigen Nerven geleitet, unmittelbar den Ton bildenden und Worte prägenden Organen zuströmt, welche dem Menschen von der Natur gegeben sind, um zu sagen, was er lebt, leidet, denkt und will. Dadurch, so sollte man meinen, müßte bei der Rede ein viel feinerer, haargenau treffender und die zartesten Nuancen unterscheidender Gefühls- und Gedankenausdruck die Regel sein. Dem ist aber nicht so. Es ist schwer zu sagen, ob dies mehr an der Unvollkommenheit des Instrumentes oder an der fehlenden Kunst des Spielers liegt. Gibt das Instrument den Reichtum an Tönen, die der Schauspieler von ihm fordern muß, nicht her oder mangelt diesem die rhetorische Phantasie, die ihm eingibt, welcher Töne er bedarf, um den Text einer dramatischen Rede mit pulsierendem Leben zu füllen? Wahrscheinlich wirkt eines ins andere. Wie oft habe ich als Regisseur beobachtet, daß dem Schauspieler für eine charakteristische Tonnuance, die sein Sprechorgan nicht hervorbringen und sein Gemüt nicht empfinden kann, auch das Gehör fehlt, wenn ein anderer sie ihm vormacht. Ohr, Zunge und Gehirn, die sind eben alle gleich talentlos oder gleich begabt. Mit knapper Not wird ein solcher Schauspieler das äußerlich Auffällige an der Nuance: den Akzent, die Kadenz des Satzes, nachahmen, aber die Nuance hat in seinem Munde kein Leben, sie spricht nicht.

Es ist unglaublich, wie arm an Tönen heute selbst der Vortrag solcher Schauspieler oft ist, die als große Künstler gelten; wie geringe Originalität sie im Schaffen neuer sprachlicher Ausdruckszeichen bewähren, wie selten es ihnen gelingt, indem sie dem Satze einen Hauptausdruck aufprägen, allerlei seelische Unter- und Nebentöne verständlich mitschwingen zu lassen, durch welche der Satz eine Fülle von Bereicherung an Sinn und Gehalt empfängt, die ihm die Flachheit, mit welcher er auf dem Papiere gedruckt steht, benimmt und ihn zur tönenden Kundgebung verborgener Seelentiefen erhebt.

Ein charakteristischer wie zufälliger Drucker auf einem Wort, wie er einem genialen Schauspieler zuweilen glückt, läßt im Bruchteil einer Sekunde eine ganze Welt gedanken- und gefühlsbelebten Schweigens hinter der Rede ahnen, welche durch ausdrücklichen Vortrag in langer Zeit nicht geoffenbart werden könnte. Diese, dem Vortrage mehr als der Musik eigentümliche Kunst, in wenigen Worten viel mehr zu sagen, als die Worte selbst enthalten, ist den modernen Schauspielern verloren gegangen. Diese sind wie ein hartes und mageres Klavierspiel, das nur das dünne Profil der führenden Melodie bringt, ohne die unterirdisch mitgrollende, die Melodie sympathisch verstärkende oder ihr zürnend und klagend widersprechende Baßbegleitung. Ich habe, so oft ich solche an den Exerzierplatz oder an die Gasse erinnernde erzprosaische Stimmen höre, die eigentlich nur Geräusche hervorbringen, nicht edle Menschenlaute, immer die Empfindung von etwas Steinhartem.

In jener Redekunst, wie sie hier zu schildern versucht wurde, war das alte Burgtheater groß. Wenn Sonnenthal den banalsten Satz sprach, da quoll in dicken Tropfen, wie Saft aus einer überreifen Frucht, seelischer Gehalt aus den armseligen Worten und diese ließen eine Unendlichkeit von Unsagbarem ahnen. . . . Heute

mag Shakespeare oder Goethe die Worte spenden, diese modernen Größen werden es fertig bringen, sie so zu sprechen, daß sie dem Zuhörer unendlich weniger sagen als dem einsamen Leser das stille Buch. . . .

Das fühlen auch die Größen von heute recht deutlich, aber nach bekannter Methode versuchen sie, aus dem Mangel eine Tugend zu machen. »Hat man jemals im Leben einen Menschen so sprechen hören, wie Sonnenthal auf der Bühne gesprochen hat? Keinen einzigen, außer etwa Sonnenthal selbst, der auch im Leben ungefähr so sprach! Wir aber sprechen auf der Bühne so, wie die Menschen im Leben tatsächlich sprechen« usw. Auf derartige Phrasen laufen die modernen Angriffe auf die Schauspielkunst des alten Burgtheaters hinaus. Es wäre wirklich an der Zeit, daß dieser, des ehemaligen Volkes der Denker unwürdige, tausendmal widerlegte und doch nie endgültig totgemachte Unsinn endlich aus der Welt verschwände! Denn diese platte Scheinwahrheit versperrt der heutigen Schauspielkunst den Weg der Entwicklung und macht sie irre in ihren natürlichen Instinkten. Also, zum tausend und ersten Mal sei es wiederholt: Es ist nicht wahr, daß die Schauspielkunst nur die Natur und das Sprechen der Menschen der Wirklichkeit nachahmen will und soll. Ihre Aufgabe ist es vielmehr, die menschliche Rede zu einem Mittel seelischen Ausdruckes zu gestalten, wie er der Rede der Wirklichkeit in den seltensten Momenten innewohnt. Aber indem sie dies tut, ist auch ihr Ziel, daß dieser sprachliche Ausdruck natürlich sei; natürlich, d. h. aber nicht, zum Verwechseln imitiert dem Ausdrucke der Gemütsbewegungen in der Alltagsrede, sondern entsprechend der Natur der seelischen Bewegung, die er ausdrücken will, und diese sinnfällig verkörpernd.

Vor allem wird die künstlerische Ausdruckskraft, wenn sie auch die Ausdruckszeichen der Natur ver-

wertet, viel konzentrierter und intensiver sein als die der Natur.

Die künstlerische Schauspielerrede verwandelt sich sozusagen ganz und gar in Ausdruck, während die Rede der Wirklichkeit nur hin und wieder in Ausdruck übergeht, aber vornehmlich anderen Zwecken dient. Der künstlerische Vortrag ist daher am ähnlichsten der Kunst des musikalischen Vortrages, er trennt sich zwar nicht so völlig von der Naturimitation wie dieser und sucht den Schein zu wahren, daß er die Natur imitiere, und benutzt die Stimmen der Natur, aber er ist, wie die Musik, im Wesen eine nach ihren eigenen Gesetzen frei schaffende Kunst, deren Geheimnis allerdings die modernen Bühnenkünstler nur bruchstückweise besitzen.

Persönliche Erinnerungen.

Als ich an die Spitze des Deutschen Schauspielhauses zu Hamburg trat, stellte die Schauspielertruppe, die ich um mich versammelt hatte, ein ziemlich treues, wenn auch verjüngtes Abbild der damaligen deutschen Bühne dar. An Talent fehlte es nicht in dieser aus allen Teilen Deutschlands und Österreichs angeworbenen Schar; wie ich denn überhaupt die oft geäußerte Klage, daß die schauspielerischen Talente ausgestorben sind, für Unsinn halte. Der Anschein, daß es so ist, mag vorhanden sein, und es wäre anregend und nützlich, den Ursachen nachzuforschen, welche diesen Anschein hervorbringen.

Ich kann das an dieser Stelle nicht versuchen und begnüge mich damit, zwei dieser Ursachen herauszugreifen. Die eine ist die Überflutung der (allzu zahlreichen) Bühnen mit Menschen, die aus den verschiedenartigsten Motiven, unter welchen der dem Talent entspringende Trieb nicht das vorherrschende ist, sich zum Theater drängen. Von diesen bringen es die meisten, wenn sie nicht zugrunde gehen oder wieder in bürger-

liche Berufe zurückkehren, nur zur Routine des Dilettantismus, der auf die Bezeichnung Kunst nicht mehr Anspruch hat als andere Gewerbe. Die Fertigkeit, durch welche die große Masse der Schauspieler ihr Brot erwirbt, kann sich schließlich jeder normal gewachsene junge Mensch von durchschnittlicher Geisteskraft aneignen, und zwar viel leichter als ein ehrliches Handwerk. Um einen ordentlichen Schuh zu machen, muß man das Handwerk erlernt haben; eines ebenbürtigen exakten Wissens und Könnens bedarf es aber nicht, um zum Theater zu gehen. In dieser Masse von Unberufenen verlieren sich die echten Talente.

Die zweite Ursache ist die ungeheure Verwirrung, in welcher sich die Schauspielkunst heute befindet; sie ist durch das revolutionäre Abreißen der Tradition und durch die, mehr von einem Schlagwort als von solider Einsicht beherrschte naturalistische Schauspielerei verschuldet, die von Bestrebungen mit anderen Schlagworten abgelöst wurde. Der Naturalismus hat auch, weil er die oberflächliche Imitationsgabe mit dem Talent verwechselte, die Masseninvasion der Untalente zu verantworten. Nun ist er »überwunden«, d. h. aus der Mode; andere Moden sind erwacht, man strebt, die »große Kunst« homunkulusartig zu erzeugen, man sucht die »große Linie«, treibt »Höhenkunst«, die »Raumgestalter« haben die Theater erobert, auch Nachzügler der deklamierenden Manier von anno dazumal, die der Naturalismus anscheinend ausgerottet hatte, stellen sich wieder ein und suchen Unterschlupf unter irgendeiner modernen Flagge; Ibsen-Spieler, wie auf Gummisohlen schleichend und monoton murmelnd, spuken dazwischen, schlangenmenschenartige Nervenspieler von beiderlei, wohl auch doppeltem Geschlecht erheben den Anspruch, die Schauspielkunst dieses Zeitalters der Reizsamkeit zu vertreten, kurz, es geht zu wie in der Walpurgisnacht. Wenn nun einer Talent zur Schauspielkunst hat, wo, um

aller Götter willen, soll er denn das finden, wozu er Talent hat? Zu gar manchem, was sie heute auf den Bühnen treiben, kann ja einer, der Talent hat, gar kein Talent haben, eben weil er Talent hat. Jeder Schwindler und Gaukler verdunkelt ihn. Von wem kann er die Kunst, zu der er sich begabt fühlt, denn lernen? Worin besteht sie denn? Eine oberflächliche technische Vorbildung mag er von irgendeinem Lehrer empfangen, aber im allgemeinen ist der Anfänger auf sich selbst angewiesen und wird sich autodidaktisch eine Schauspielkunst aneignen, die, aus Eindrücken verschiedener Vorbilder und Moderichtungen zusammengeflickt, eine Kombination anfängerhafter Unbehilflichkeit mit virtuosenhaftem, aus zweiter und dritter Hand geschöpften Raffinements, eine künstlerische Mißbildung darstellt, in welcher auch ein geübtes Auge das ursprünglich vorhandene Talent nicht mehr zu erkennen vermag. Früher, als auch die Schauspielkunst wie andere Künste eine gediegene, handwerksmäßige Grundlage hatte, die in den Theatern traditionell dem Neuling eingebleut wurde, fand dieser eine dem Talent unentbehrliche gründliche Erziehung zur Kunst, so pedantisch und zopfig sie auch oft ausgefallen sein mag. Aber seit im Theater statt der gestrengen Meister, welche das handwerksmäßige Fundament der Kunst im kleinen Finger hatten, die unfruchtbarsten aller Menschen, die Ästheten, die Führung gewonnen haben, die vom Handwerk keinen Dunst haben, aber sich dafür an den feinsten aromatischen Nervenwirkungen der Kunst berauschen oder zu berauschen vorgeben, findet das Talent keinen fördernden Aufschluß und verdirbt. Von der Talentverheerung, welche der fabriksmäßige Kunstbetrieb anrichtet, will ich gar nicht reden.

Dies sind zwei Ursachen des falschen Anscheines, daß die Talente ausgestorben sind. Talente gibt's genug, aber sie sind häufig verwildert und verkommen.

Also Talent war in meiner Truppe im Überfluß beisammen.

Aber die geschilderte künstlerische Verwirrung herrschte auch in ihr. Einige hatten in früher Zeit, in empfänglicher Jugend, den »character indelebilis« der edlen Burgtheaterweihe empfangen und verstanden und fühlten daher schneller, was ich wollte, andere brachten die von mir sehr geschätzten Traditionen der Meininger mit, andere kamen vom Naturalismus her, andere vom modernen Schwanklustspiel, wie es in Wien, in Berlin und in Hamburg gespielt wird, andere sogar von der Lokalposse und Operette, andere vom französischen Schwank. Was ich anstrebte, war, neben vielem anderen, worüber ich vielleicht später sprechen werde, einen durch und durch modernen und doch den Stücken homogenen Darstellungsstil für die Werke Shakespeares, Schillers, Kleists, Grillparzers, Hebbels und anderer zu schaffen. Vorerst aber galt es, mich selbst durch Gedankenarbeit und Übung zu einem die Bühne in allen Einzelheiten beherrschenden Fachmann heranzubilden. Denn die heutige deutsche Bühne krankt am Dilettantismus. Allein ich will hier nicht die Geschichte des Deutschen Schauspielhauses erzählen und begnüge mich daher vorläufig mit der Darlegung der zum Teil schon aus dem Vorhergehenden ersichtlichen Grundgedanken, welche mich bei meinen Versuchen, wenigstens die entwicklungsfähigen Keime eines Darstellungsstils für die Klassiker hervorzurufen, geleitet haben. Erleichtert wurde mir diese Arbeit durch den Umstand, daß ich die klassischen Werke auf dieser noch jungfräulichen Bühne sämtlich wie Novitäten geben mußte. Den größten Gewinn erntete ich von Hebbel, aus Gründen, die zum Teil in einem anderen Kapitel dieser Betrachtungen niedergelegt sind.

Mein Ausgangspunkt war der Burgtheaterstil des alten Hauses, wie er sich in der Zeit von Laube bis

Wilbrandt entwickelt hat. Ich hatte ihn so treu im Ohr, daß ich beim Lesen eines klassischen Werkes, mochte es sogar im Burgtheater niemals gegeben worden sein, die Größen der Burg mit ihren charakteristischen Stimmen und individuellen Kadenzen und Akzenten sprechen hörte.

Aber auf eine Imitation dieses Stils, soweit eine solche mit anderen Menschen überhaupt denkbar war, hatte ich's nie abgesehen. Im Gegenteil! Hatte ich doch schon längst in mir ein sehr lebhaftes und empfindliches Gefühl für jene Eigentümlichkeiten und Manieren der alten Burgtheaterkunst, welche mir mit dem Geiste des heraufkommenden neuen Zeitalters, dessen Instinkte sich in mir selbst heftig regten, im Widerstreit zu stehen schienen. Ich wußte, daß in nicht zu ferner Zeit ein Direktor werde kommen müssen mit der drängenden Aufgabe, das Burgtheater, ohne daß es aufhöre, das Burgtheater zu sein, im Sinne des heranwachsenden jungen Geschlechtes umzubilden und zu verjüngen, das Burgtheater des XX. Jahrhunderts mit schonender, aber starker Hand zu bauen, damit das neue Ensemble vollendet dastehe, wenn das alte allgemach verfällt und vergeht. Ich wußte, als ich von 1887 bis 1889 artistischer Sekretär des Burgtheaters war, daß der Moment, diese Neugründung entschieden in Angriff zu nehmen, gekommen sei und sein Recht fordere. Ich wußte, daß man nicht so lange zaudern dürfe, bis die damaligen ersten Künstler zu alt geworden waren, um sich noch selbst ihre Nachfolger und Ersatzmänner (wie einst Fichtner Sonnenthal) zeugen zu können, und bis die Kluft zwischen ihnen und dem jungen Geschlechte zu breit geworden war, als daß das künstlerische Vorbild der Alten noch auf die Jungen hinüberwirken könne. Aber der Moment wurde verpaßt, und nicht nur der Moment, sondern Jahre, viele Jahre. Ganze Generationen von Schauspielern, die dem Burg-

theater des XX. Jahrhunderts die ersten Kräfte hätten liefern müssen, wurden übersprungen, nur einzelne aus den dazwischenliegenden Jahrgängen fing man, wenn sie auswärts berühmt geworden waren, heraus und versetzte sie ins Burgtheater — als Stars, nicht als solide Ensembleschauspieler, wie es früher die Besten und Allerbesten waren; bis endlich der Zustand von heute eintrat. . . .

Damals, als es noch möglich war, im alten Burgtheater das Burgtheater der Zukunft zu zeugen, befestigte sich in mir der Glaube, daß die große zu lösende Aufgabe mir zufallen werde, ein Glaube, der das Verhängnis meines Lebens geworden ist, obwohl ich ihm mehr Dank schulde, als ich mit Taten jemals abtragen kann. »Fast wider meinen Willen«, wie Schopenhauer von sich sagt, beschäftigte sich mein Geist in jenen Jahren, auch nachdem ich aus dem Burgtheater geschieden und Professor der Philosophie an der Wiener Universität geworden war, mit dem Problem der neuen Burgtheaterkunst, welche die natürliche Fortbildung der alten im Geiste der rasch aufwachsenden neuen Zeit sein sollte. Was half es mir, daß mein Verstand mir sagte, es sei gänzlich ausgeschlossen, daß ich meine Pläne je verwirklichen werde? Mein Kopf hörte nicht darauf und fuhr fort, mit einer Leidenschaft, die ich, wenn es nicht lächerlich klänge, dämonisch nennen würde, an seinem Werke zu schaffen. Wie viele unter den tausenden von Vorträgen, die ich in diesen unheimlich schnell hinrinnenden Jahren innerhalb und außerhalb der Universität gehalten habe, waren im Grunde Einstudierungen, Inszenierungen, Aufführungen von Dramen auf einer von meiner Phantasie halluzinierten Bühne! Meine Charakteristiken der dramatischen Charaktere waren ein Spielen dieser Charaktere mittels Schauspielergespenstern, die mein Gehirn erschuf — daher auch die Kraft, die aus vielen meiner damaligen Vorträge blitzte. Ich weiß, daß der

Samen, den ich damals wie ein sturmgeschüttelter Baum ausstreute, in viele junge Geister gefallen und in ihnen aufgegangen ist, wenn auch nur wenige dies je mit einem Worte verraten werden, woran mir übrigens auch nicht das Geringste liegt.

In jener Zeit mit ihrem überschwenglichen Geistesglück und ihrem schweren Menschenleid hat sich das Bild der neuen, der modernen Burgtheaterkunst in mir gestaltet; zum Greifen deutlich, nicht abstrakt, sondern verkörpert in einer großen Anzahl von Rollen und Stücken stand es vor mir und schrie und weinte nach Leben.... Als ich 1900 nach Hamburg ging, um das Schauspielhaus künstlerisch zu gründen, nahm ich es fertig mit. Ihm verdanke ich meine dortigen Erfolge. Und nun sei gesagt, worin sich diese moderne Burgtheaterkunst, bei aller Familienähnlichkeit mit der alten, von dieser unterscheidet.

Weltanschauung und Darstellungsstil.

Was der moderne Mensch von dichterischer und schauspielerischer Menschendarstellung fordert, ist eine weit kräftigere Hervorhebung und Betonung des psychologischen Elements. Die Einverleibung des Menschen in die Natur und ihre unverbrüchliche Gesetzlichkeit, der gewaltigste Umsturz, den der Menschengeist seit der Annahme der kopernikanischen Weltanschauung erfahren hat, hat der Forderung nach strenger, bis in die einzelnen Erscheinungsformen und Lebensäußerungen durchgeführter Charakteristik erst die feste Grundlage gegeben. So lange der Geist, so lange Gedanke und Wille für die menschliche Betrachtung außerhalb und über der Natur standen, so lange also das Dogma der Freiheit die Weltanschauung beherrschte, war schon der Gedanke einer das innere Wesen einer bestimmten Persönlichkeit fest und unabänderlich umgrenzenden Charakteristik ein Unding. Wie sollte ein Wesen solche Grenzen haben, von dem behauptet wurde, daß ihm in

jedem Augenblick Gedanke und Tat absolut freistehe? Wenn trotz des jede Charakteristik ausschließenden, ja eigentlich verbietenden Freiheitsdogmas dennoch in Dichtungen, die von Köpfen geschaffen waren, die an die Freiheit glaubten, sich eine feste Charakteristik der handelnden Personen findet, so hat dies darin seine Ursache, daß das Leben dem Dogma allzu deutlich widersprach, um zu gestatten, daß aus diesem die logisch allein mögliche Folgerung gezogen wurde: es gibt überhaupt keinen Charakter. Auch ist dem tief begabten, das Leben plastisch wiederspiegelnden Kopf eine starke instinktive Empfindung der Naturnotwendigkeit alles Geschehens, auch des menschlichen Denkens und Wollens, dermaßen eingeboren und bildet ein so wesentliches Element alles und insbesondere des dramatischen Genies, daß dieses in seinem Schaffen durch das die Möglichkeit fester Charakteristik aufhebende Dogma nicht beirrt werden konnte. Aber freilich hat das Freiheitsdogma doch bewirkt, daß das Prinzip fester Charakteristik in der Dichtung mit einer gewissen Laxheit durchgeführt wurde. Wenn der Dichter nur im großen und ganzen nicht auffällig aus dem Charakter fiel, so machte er sich im einzelnen kein Gewissen daraus, einer seiner Personen gelegentlich Gedanken in den Mund zu legen, die sie ihrer Art und Geistesbildung nach zu haben unfähig war, oder sie eine unmotivierte, d. h. der Freiheit entspringende Handlung begehen zu lassen. Dies läßt sich in besonders eigenartiger Weise an Schiller beobachten, dessen Menschen gestaltendes Genie gänzlich mit den Ideen und Postulaten Kants vollgesogen war und dessen Charakterdarstellung daher durch die Einmischung der auf die postulierte Freiheit gegründeten Würde des Menschen fort und fort getrübt wird. Bei ihm und seinen Epigonen ist der pathetische, königliche Stil der dramatischen Sprache geradezu der Ausdruck des den Menschen auch im Sturm der Leidenschaften und in den

Abgründen des Schicksals adelnden majestätischen Bewußtseins, frei zu sein, über der Natur, die ihn vernichtet, als ihr Herr und Gebieter zu stehen. Gerade Schillers Pathos aber hat die schauspielerische Darstellungsweise des höheren Dramas tief ins XIX. Jahrhundert hinein, ja, herab bis in unsere Tage vorherrschend beeinflußt. Wenn der innige Zusammenhang zwischen Freiheitsglauben und Tragödienpathos einmal deutlich eingesehen ist, versteht es sich von selbst, daß, sobald die Wurzel, aus welcher dieses wächst, einmal abgeschnitten war (d. h. sobald die Überzeugung von der Naturnotwendigkeit menschlichen Denkens und Wollens den Freiheitsglauben verdrängt hatte, was durch die Entwicklung des Naturerkennens gründlich geschah), wie alles andere auch das dichterische und schauspielerische Tragödienpathos eine Wandlung erfahren mußte.

Man suchte ein neues Pathos, das mit der deterministischen Weltanschauung ebenso verträglich wäre als das Schillersche mit der Würde der sich ihrer Freiheit bewußten Persönlichkeit.

Der erste Einfall lag nahe genug: dieses neue Pathos ist — gar kein Pathos, sondern getreue Imitation der Wirklichkeitsrede, die ja auch, was niemand leugnet, pathetische Elemente enthält.

Wie sehr die Auffassung, aus welcher diese Forderung hervorgeht, der Natur der Poesie widerspricht, die, wie alle übrigen Künste, keine Abbilder, sondern Sinnbilder des Lebens schafft, braucht nicht mehr bewiesen zu werden. Auch gab die Abspeisung mittels des naturalistischen Einfalls keine vernünftige Antwort auf die Frage der Schauspieler: »Wie sollen wir, die wir das Lebensgefühl einer anderen Weltanschauung haben, jetzt die alten Dichterwerke entsprechend der neuen Weltanschauung spielen?«

Die Antwort liegt eigentlich schon in der Frage: Entsprechend der neuen Weltanschauung.

Was in dem traditionellen Bühnenpathos mit der Wurzel, der es entsproß, welk geworden ist, das muß heraus. Also vor allem der aus dem Gefühl majestätischer, auf das Freiheitsbewußtsein gegründeter Menschenwürde entspringende geschwollene Ton. Denn wir fühlen uns als Natur, nicht als Übernatur. Also das »Pathetische« im tragischen Pathos, das, was uns daran ärgert und uns ein peinliches Verlegenheitsgefühl einflößt, wenn wir's machen oder anhören müssen. Wessen wir uns schämen, das ist immer auch ästhetisch falsch. Im tragischen Stil des alten Burgtheaters fehlte es bei einigen ersten Künstlern nicht an solcher aufgeblähter Hohlheit, nicht bei der Wolter, nicht bei Sonnenthal, Krastel, dem Ehepaar Gabillon und Lewinsky und anderen. Ein schlichteres, einfacheres Wesen und Auftreten, ein natürlicheres Sprechen muß gefordert werden. Das nicht mit jedem Wort, mit jeder Geste, gleich den Fanfaren, die einen Kaiser ankündigen, dem Publikum sagt: Hier kommt der tragische Held, Seine Majestät der Mensch, der Kronenträger der Schöpfung. So etwas berührt uns heute lächerlich und widerlich, im Leben und auf dem Theater. Die gelassene Selbstverständlichkeit, mit welcher das großartigste wie das holdeste Phänomen in der Natur sich vollzieht, sollte auch der moderne Schauspieler an sich haben. Er sollte sich damit begnügen, uns das schlichte, nackte Dasein der von ihm dargestellten Menschen empfinden zu lassen, ohne uns durch Geste und Ton darauf aufmerksam zu machen, daß das, was er vorstellt, etwas auserlesen Besonderes ist.

Ob und wie weit mir in Hamburg die Austreibung dieses Posierend-Deklamatorischen, dieses im üblen Sinne Schauspielerischen oder Theatralischen gelang, wie es dem alten Burgtheaterstil als entseeltes Überlebsel der pathetischen Spielweise des Schillerschen Humanitätszeitalters vielfach anhaftete, bleibe hier unbesprochen.

Es genügt zu sagen, daß es sehr schwierig ist, den Schauspieler gerade zu diesem Verzicht zu bestimmen. Der Hang, in der von ihm gespielten Rolle der eigenen Persönlichkeit einen Anstrich feierlicher Würde und Wichtigkeit zu verleihen, sitzt ihm zu tief in den Gliedern. Eitelkeit, stets bereit zu aufgeblasenem Eigendünkel auszuarten, ist die Berufskrankheit des Schauspielers und überhaupt die Krankheit unserer Zeit; wir verlachen sie an anderen und hegen sie in uns. Bei der ältesten Burgtheatergeneration, die das Gedächtnis jetzt Lebender erreicht und die durch die erlauchten Namen Anschütz, Rettich und Löwe bezeichnet ist, war diese dem modernen Wesen unerträgliche Würde, die auch am privaten Betragen dieser Künstler abfärbte, immerhin noch dadurch geadelt, daß sie von etwas Allgemeinem und Sachlichem ausstrahlte: von der Würde der Menschennatur, die sie zu verkörpern hatten, von der Würde des Künstlerberufes. Als es aber galt, gerade in diesem Punkte zu modernisieren, da bestand die Modernisierung nicht darin, daß die hohle Würde einfach verschwand. Sie blieb und veränderte nur ihren Charakter. Sie strahlte nicht mehr aus von dem Hochgefühl allgemeiner Menschen- und Künstlerwürde, sondern entzündete und ernährte sich an dem hochmütigen Bewußtsein, selbst etwas ganz Besonderes zu sein, etwas, was so noch nicht da war und in Ewigkeit nicht wieder da sein wird, mit dem einen großen Wort moderner Ichreligion benannt: Eine Individualität. Daß er als solche sich fühlt, das verkündigt auf dem Umweg über die gespielte Rolle der »moderne« Künstler mit jedem Wort, mit jedem Schritt, mit jedem Atemzug, mit jeder Bewegung urbi et orbi. Ich finde dieses moderne, wie Eigenlob riechende Surrogat der veralteten »Würde« noch viel unerträglicher. Und so geht es vielen. Eine Shakespearegestalt, vom größten Dichtergeist geschaffen mit der erhabenen Gleichgültigkeit und übermensch-

lichen Bescheidenheit der Natur, dargestellt von einem Histrio, der mit jeder Stimme, mit jedem Akzent uns zu verstehen gibt: Mein Hamlet, das ist was Besonderes! und das reine Gebilde des Dichters mit einem Dunst von Eigendünkelparfüm umgibt, das hält nicht jeder aus. Hier sitzt das, was gerade dem feinsten Kunstempfinden das Theater verleidet. Darum flieht mancher aus dem Theater zum stillen Buch, wo die Schöpfungen Shakespeares groß und keusch wie der Ozean oder wie die Schneehäupter des Hochgebirges auf ihn wirken, ohne daß sich einer dazwischenschiebt, der die Hoheit des Gegenstandes mißbraucht, um durch sie die eigene Persönlichkeit zu erlogener Riesengröße aufzublähen. Der moderne Schauspieler muß diese Neigung ausrotten bis in die Wurzel. Wir modern Fühlenden vertragen eigentlich beim Theater den »Schauspieler« nicht mehr. Er muß lernen, sich als Individualität zu verflüchtigen und im Sachlichen restlos aufzugehen. Ich weiß sehr wohl, daß diese künstlerische Reform eine tief ins Innerste gehende Umgestaltung des geistigen, seelischen und sittlichen Wesens der Schauspieler voraussetzt. Aber das hindert mich nicht, meine Forderung auszusprechen. Um heute ein großer Künstler zu sein, der den Besten der Zeit genugtut, muß man außer vollem Talent etwas von der Geistes- und Charaktergröße bedeutender Dichter und Denker besitzen, hinter denen alle Eitelkeit im wesenlosen Scheine liegt. Es widert uns an, wenn der Götterwein Shakespeares nach den Eigenschaften der Schalen duftet, in denen er kredenzt wird. Und nun zurück aus Utopien in die Wirklichkeit.

Vom alten Burgtheater.

Psychologische Wahrheit, wie überhaupt exakte Wiedergabe des Dichterwerkes war nicht eben die Stärke der alten Burgtheaterkunst. Auch die Besten legten ihre volle Kraft am liebsten in die Stellen, die

ihren Individualitäten mit lockenden Wirkungen auf halbem Wege entgegenkamen; suchten, je nach ihrer Art, das Rührende, Erschütternde, Witzige, Liebenswürdige, Leidenschaftliche oder Hoheitsvolle in ihren Rollen auf und trieben es machtvoll heraus. Da sie in ihrer Mehrheit höchst begabte Könner waren, gab das natürlich ein Stück voll pulsierenden, hinreißenden Lebens, wenn es auch nicht immer das Stück des Dichters und das in ihm pulsierende Leben war. Die bekannte Geschichte mit »Arria und Messalina«, in welchem Werk durch die Woltersche Messalina das Schwergewicht des Stückes verschoben wurde, so daß dieses schief stand wie der Turm von Pisa, diese Geschichte hat sich im Burgtheater in den mannigfaltigsten Variationen immer wieder abgespielt. Sein Repertoire war wie eine Stadt mit hundert Türmen, die sämtlich ein bißchen schief standen, was man ihnen gerne verzieh, weil es eben prachtvolle Türme waren. Das merkte ich schon als Student. An Hebbel geschult, der für mich das nämliche bedeutete, was Ibsen für das jüngere Geschlecht, war ich den Intentionen der großen Dichter mit einem Gemisch nachdichtenden Feuers und philosophischer Exaktheit von Jugend auf nachgegangen und entdeckte mit Erstaunen, daß das im Burgtheater gespielte Stück mit dem in mir lebenden sich fast niemals ganz genau deckte. Ich fand Nebensachen zu ungeahnten Prachtwirkungen herausgearbeitet, Wesentliches fast fallen gelassen, die Nervenfäden des psychologischen Zusammenhanges anders verlaufend, wodurch oft sogar, ohne daß die Worte verändert worden wären, Charaktere und Motivierung eine bedeutende Umwandlung erlitten hatten. Die Ursache dieser Schiebung dürfte meistens eine unbewußte Anbequemung an das wienerische Empfinden des Stammpublikums gewesen sein. Es gibt nicht nur Wiener Stück-Schlüsse (wie z. B. beim Lear), sondern auch Wiener Aktschlüsse, Wiener Charakteristiken

und Wiener Motivierungen. Ich habe durch diese vom Burgtheater beliebten Abweichungen von der Intention des Dichters zu viel gelernt in bezug auf das, worauf die unmittelbare Theaterwirkung beruht, um sie hart zu tadeln, muß aber doch sagen, daß derlei Willkür vor einem modernen, psychologisch weit rigoroseren Publikum heute in Norddeutschland gewiß, und vielleicht auch in Wien, nicht mehr möglich wäre. Daher habe ich in Hamburg mit aller Energie danach gestrebt, die exakten psychologischen Zusammenhänge, die so leicht unter dem Glanz der poetischen Diktion und der Gewalt der Gefühlswirkungen verschwinden, genau so gründlich aufzuspüren und festzuhalten, als ob ich nicht Schiller, Shakespeare oder Hebbel, sondern Ibsen inszenierte. Am förderlichsten erwies sich zunächst Hebbel, weil er erstens hohe poetische Diktion mit psychologischer Schärfe verbindet und weil er den meisten Künstlern des Schauspielhauses neu war, so daß ihnen bei seinem Text keine überlebten Spieltraditionen unüberwindbar in den Ohren klangen. Der künstlerische Lohn, den mir dieses durch lebenslange Vorarbeit vorbereitete Bemühen einbrachte, erwies sich als unermeßlich. Allerorten, selbst in klassischen Werken, bei welchen jahrhundertalte Tradition jede Stellung, jede Gebärde der Schauspieler, jede Betonung, jeden Ausdruck festgelegt und versteinert hatte, zeigten sich, sobald das Organ dafür sich einmal aufgetan hatte, die wundervollsten psychologischen Funde, anscheinend unwesentliche Stellen und Szenen offenbarten Tiefblicke ins Seelische und bekamen ganz neuen Sinn, sogar Schillerszenen, die sonst rhetorisch-schwungvoll heruntergespielt zu werden pflegen, erwiesen sich plötzlich als durchwoben von einer Fülle bisher übersehener und ungespielt gebliebener Psychologie und nicht etwa künstlich hineingegrübelter, nein, offenkundiger, jedem, der nur einmal verstanden hatte, zwingend einleuchtender. Die Vortragsweise, die notwendig war, um diese uner-

schöpflichen Entdeckungen im Allbekannten und Allzubekannten dem Publikum wahrnehmbar und fühlbar zu machen, bildete und entwickelte sich von selbst, und alles, was ich in jenen vielen Jahren ins Leere und oft in die schwarze Nacht hinein dramaturgisch phantasiert hatte, das strömte aus den finsteren Schächten der Vergangenheit herbei und half mir bei meinem Werke. Das Ergebnis war eine unabsehbare Reihe von Aufführungen klassischer Werke (darunter der ganze Schiller und der ganze Hebbel), die, wie ihr künstlerischer Wert auch sonst sein mag, jedenfalls nicht anmuteten als paradoxe Experimente, klassische Dramen in eine ihnen fremde und widersprechende Darstellungsweise zu zwängen, sondern als Verjüngungen, die sich, nebenbei bemerkt, auch glänzend bezahlt machten. Es war, als ob man einen Marmorblock, der lange mit grauem Staub bedeckt an der Landstraße gelegen hatte, ins Wasser getaucht hätte und nun mit Entzücken seine leuchtend rote Farbe und das ihn durchsprenkelnde feine Geäder bemerkte. Wie Richard Wagner, als er zum ersten Male Webers »Freischütz«-Ouverture nach seinem Sinne dirigierte, durfte ich nach mancher Aufführung (so nach »Hamlet«) aus dem Munde gebildeter alter Theaterfreunde hören: »Ich habe das Stück oft gehört, aber heute war's mir, als erlebte ich ein ganz neues, nie gehörtes Stück.« Und wie jener Geiger damals, als Wagner eine Stelle in neuem und richtigem Tempo brachte, leise zu ihm sagte: »Jetzt höre ich die Stelle wieder so, wie Weber selbst sie genommen hat,« so meinte ich zuweilen das zustimmende Flüstern von Geisterstimmen zu vernehmen.

Schauspielhaus und altes Burgtheater.

Man glaube nur ja nicht, daß der Darstellungsstil für Klassisches, den ich im Deutschen Schauspielhaus in neunjähriger Arbeit zu begründen und einzubürgern

versucht habe, etwas Extravagantes und Paradoxes, ja auch nur etwas auffallend Originelles gewesen wäre. So etwas würden die Hamburger, deren Haupteigenschaft der nüchterne, gesunde Menschenverstand ist (eine in diesem Ästhetenzeitalter unschätzbare Eigenschaft!), auf die Dauer gar nicht angenommen haben, und es wäre dann auch keine naturgemäße, nur mit dem Wechsel des Zeitgeistes gleichen Schritt haltende Fortbildung der alten, guten Burgtheaterkunst gewesen. Nein, Originalität war nicht mein Ziel; und wenn mir jemand, der bei mir ein paar erträglich gute Vorstellungen gesehen hat, sagte: »Sie spielen diese Stücke so, wie man sie vor dreißig Jahren im Burgtheater gespielt hat«, so wäre das zwar nicht wahr (niemand weiß das besser als ich!), aber ich hätte nichts dagegen, daß er seinen Eindruck in diese Formel faßte. Meine Absicht war ja, daß man gar nicht merken sollte, wie tief ich die alte Burgtheaterkunst umgeformt habe.

Ich hatte niemals im Sinne, durch irgend ein künstlerisches Wunderelixir der alten, welken Kunst frische Jugend einzuflößen, ich wollte nichts, als die alten, sich stets gleichbleibenden Mittel der Rede- und Spielkunst so verwerten, daß sie meine in diesen Betrachtungen sattsam klargelegten künstlerischen Absichten eindrucksvoll und allgemein verständlich verwirklichen konnten.

Es sei mir gestattet, nun einmal wie ein Schulmeister zu sprechen, was ja ein ordentlicher Regisseur immer ein bißchen sein muß, und die Mittel, die dem Regisseur zu Gebote stehen, um eine Aufführung mit Leben zu erfüllen, an den Fingern einzeln aufzuzählen. Ich will bei jedem sagen, wie ich es verwendet habe, um meine Aufführungen den Anforderungen des modernen Zeitgeistes anzupassen oder wenigstens anzunähern. Ich beginne mit dem

Rede- und Spieltempo.

In jedem Theater entwickelt sich ein gewisses durchschnittliches Tempo, welches natürlich für das moderne Lustspiel beträchtlich schneller ausfallen wird als für das klassische Drama. Nur von diesem spreche ich hier.

Das alte Burgtheater hatte für unser Zeitalter nach meiner Empfindung ein zu langsames und zu gleichmäßiges Tempo. Durch das neue Haus ist es noch langsamer geworden. Im Tempo offenbart sich die innere Lebendigkeit einer Aufführung am unmittelbarsten. Das soll nicht etwa heißen: je schneller, desto lebendiger. Ich will vielmehr sagen, daß das Tempo, ob es nun größere oder geringere Durchschnittsgeschwindigkeit hat, die Lebensenergie der Aufführung dadurch bekundet, daß es durch und durch ein innerlich gewolltes und durch den Inhalt der gespielten Szene hervorgebrachtes Tempo ist, nicht ein ganz oder zum Teil durch zufällige Ursachen, die mit Szeneninhalt und künstlerischer Absicht nichts zu schaffen haben, der Aufführung von außen aufgezwungenes Tempo. Nur im ersten Falle empfängt das Publikum die zum Kunstgenuß unentbehrliche Empfindung, daß da oben auf der Bühne der Geist die materiellen Darstellungsmittel mit souveräner Freiheit beherrscht. Diese Empfindung erregt und fesselt die Aufmerksamkeit, denn der Anblick reger Geistestätigkeit weckt rege Geistestätigkeit und erhält sie wach. Diese Empfindung knüpft sich am entschiedensten an den Tempowechsel, an das accelerando und ritardando, welchem daher, neben seiner Ausdruckskraft, von der nachher die Rede sein wird, eine große künstlerische Bedeutung zukommt. Nur darf Tempo und Tempowechsel nie den Eindruck des mechanisch Eingedrillten machen, sondern es muß, wie die Rede selbst, aus der Empfindung herauszuwachsen scheinen. Im alten Burgtheater hatte man niemals die unerquickliche Drill-

empfindung, die uns an mancher berühmten Berliner Bühne ankältet, besonders wenn man eine Aufführung zum zweiten Male sieht. Auch Laube, der Anlage zum Drillmeister hatte, hat den Drill im Burgtheater nicht eingebürgert. Immer hatte man im Burgtheater das Gefühl von selbst wachsender und blühender Kunst. Das war eine seiner großen Eigenschaften. Anderseits waren im Burgtheater außerkünstlerische Ursachen, welche das Aufführungstempo aufhielten und seinen Wechsel beeinträchtigten, immer zu spüren, wenigstens im klassischen Stücke. (Das Burgtheater des Lustspieles, also wie viele meinen, das eigentliche Burgtheater, war ganz anders.) Das lag zum großen Teil in der Zeit, welcher die durch das gräßliche Zeitungswort »raschlebig« bezeichnete Eigenschaft nicht zukam. Der Älplergruß »Zeit lassen« beherrschte den Vormärz und den bis gegen Ende der Sechzigerjahre währenden Nachmärz. In verlangsamendem Sinne wirkte auch eine gewisse Ausführlichkeit und Breite der Sprech- und Spielweise, welche den behaglichen und saftigen Persönlichkeiten der damaligen ersten Künstler im Blute lag. Wenn man heute vor uns nervösen Leuten so spielte, wir würden ungeduldig werden. Ohne Zweifel sprechen heute alle Deutschen im Leben schneller als vor fünfzig Jahren. Falls es Instrumente gäbe, um die durchschnittliche Sprechgeschwindigkeit exakt zu messen, sie würden dieses Urteil bestätigen. Dieser Veränderung und der Ursache, durch welche sie hervorgerufen ist — Beschleunigung der Gedankenfolge, größere Behendigung der Sprechinnervation — kann sich auch das Theater nicht entziehen. Es muß auch sein Pathos beschleunigen, welches dadurch unvermeidlich weniger pathetisch wird und sich der Konversationssprache annähert, und muß, wie angedeutet, für die Einbuße an nachdrücklicher Wucht in psychologischer Vertiefung und Beseelung vollwertigen Ersatz finden. Das habe ich in Hamburg

angestrebt. Im Schauspielhaus wird in der Tragödie fühlbar schneller gesprochen als im alten Burgtheater. Voraussetzung ist auch hier ideale Textbeherrschung, auch in bezug auf das Tempo, welche Auswendiglerner selten erreichen. Bei den meisten bleibt die Reproduktion der memorierten Rede auf ein gewisses starres Geschwindigkeitsmaß eingestellt, das mit dem vielbeklagten »Aufsageton« zusammenhängt. Gewöhnlich glauben die Schauspieler, sie beherrschen einen Text desto besser, je schneller sie ihn heruntersagen können, während das wahre Anzeichen geistiger Beherrschung ist, daß er ihnen in jedem Tempo, das der Geist anschlägt, auf die Zunge kommt. Er ist dann in ihnen ein bildsamer Ton, den der Künstler frei und leicht nach seinen Absichten gestaltet.

Der moderne Zuhörer hat das Recht, zu fordern, daß die Kunstsprache mit seinem Denken und Verstehen Takt halte. Er weiß immer gleich, was kommen muß. Die charakteristische Andeutung wirkt mehr auf ihn als erschöpfende Ausführung, die gar nichts schuldig bleibt. Seiner schnellen Fassungskraft widerstrebt alles Unterstreichen, alle Überbetonung, alles zu dick Aufgetragene. Vor allem müssen sich daher Schauspieler und Regisseur hüten, Stück oder Rolle mosaikartig aus den Einzelheiten aufzubauen, ein Fehler, zu dem »denkende Schauspieler« und solche Regisseure hinneigen, die aus dem germanistischen Seminar stammen.

Gefährliche Leute für das Theater! Mögen die Einzelheiten noch so fein und tief herausgeholt und noch so sauber gebracht sein, das Tempo, in dem sie am Zuschauer vorbeizulaufen haben, läßt sich nachträglich nicht hineinpumpen, wenn die mühselig und künstlich, wie Kartenhäuser aufeinandergebauten Nuancen und Nuancen von Nuancen nicht in Unordnung geraten sollen. Bei den Proben sieht alles ganz hübsch aus. Da atmet und genießt man feinste geistige Atmosphäre; Schönheit der

Intentionen und Feinheit der Ausführung wird wechselseitig bewundert, man beglückwünscht sich, spricht von »Kabinettsstück« (ich fürchte das Wort als Durchfallsvorzeichen) und nachher bei der Aufführung fällt Stück und Rolle durch. Da wird dann auf das Publiknm gescholten, das mit seinen stumpfen Sinnen die feinsten Absichten nicht einmal bemerkt und künstlerischen Ernst mit Hohn vergilt.

Die wahre Ursache des Unglücks bleibt unergründet. Die erste Regel alles theatralischen Schaffens ist: niemals synthetisch zu arbeiten, sondern immer analytisch. Das heißt, seien es Stücke, Szenen, Rollen oder Reden, immer mit dem Umriß, mit der wenn auch dunkeln, noch halb musikalischen und wortlosen Empfindung des Ganzen zu beginnen und zu den Einzelheiten herabzusteigen. Wie sich, nach der Kant-Laplaceschen Theorie, ein Dunstball zu einer klar gestalteten Welt organisiert.

Das richtige Regie- (und Schauspieler-) Talent trägt das Stück gewissermaßen in seinem vorsprachlichen Zustand in seinem Innern. Die dramatische Handlung hat noch keine konkreten Formen angenommen. Die Hauptreden haben sich noch nicht zu Gedanken und Worten artikuliert, sondern das Drama stellt sich in dieser Urform (wie wohl auch im Dichter in der dem Gestalten vorhergehenden musikalischen Stimmung und Erregung) dar als ein Komplex höchst verschiedener Kraft- und Geschwindigkeitswerte. Je intensiver der Regisseur dieses wortlose Drama namenloser Gewalten, bald stürmisch hinschießend, bald sich stauend, bald donnernd sich entladend, bald hinsterbend, selig aushauchend, im Gefühl hat, desto mehr Hoffnung darf er haben, daß ihm seine Schöpfung entschieden ausgeprägt gelingen wird. Denn eine gute dramatische Aufführung muß so sein, daß man ihr folgen kann und das Wesentliche der Handlung versteht, auch ohne die Worte ganz verfolgen und ver-

stehen zu können. So war's bei den Aufführungen des großen Salvini. Auch wer nicht italienisch konnte, verstand sein Spiel. Danach muß der Regisseur streben, daß dieses dramatische Etwas, das hinter und unter den Worten flutet, in der Aufführung stecke. Dadurch macht er sie unabhängiger von den Qualitäten der Einzelleistungen und verständlicher auch für jenes Publikum, das nicht die Intelligenz und Bildung besitzt, um all die hohen Dichterreden zu erfassen. Er erreicht es vornehmlich durch zwei Dinge: wenn er für jede Szene und jede Rede das überzeugende, ihren psychischen Inhalt nur in Geschwindigkeitsform energisch ausdrückende Tempo findet (nicht allein in der Musik ist richtiges Tempo das sicherste Anzeichen des Verstehens) und wenn er das richtige Auf- und Abschwellen der Tonstärke der Aufführung im ganzen und in den Teilen findet. Davon wird nachher die Rede sein.

Im alten Burgtheater hatte ich oft die Empfindung, daß innerhalb der Aufführung eines Stückes der Abstand zwischen den größten und den geringsten darin vorkommenden Spiel- und Sprechgeschwindigkeiten ein auffallend kleiner sei. Die Darsteller gingen aus dem Privattempo ihres Temperamentes nicht leicht allzuweit heraus. Die einzelnen Tempi bewegten sich um das Grundtempo der ganzen Aufführung (jedes Stück hat ein anderes, bei Shakespeare, Hebbel und Ibsen wird das Grundtempo fast immer zu langsam genommen) in ziemlich engem Kreise herum.

Hierin habe ich den alten Burgtheaterstil weit verlassen, denn das moderne Publikum, unter dem Einfluß Richard Wagners stehend und starker Wirkungen bedürftig, fordert das energische Herausarbeiten des dramatischen Gehaltes. Und der dramatische Charakter einer Aufführung hängt ganz besonders von den Tempokontrasten und von den bald schroffen, bald gelinden

Tempoübergängen ab. Ich halte es für künstlerisch notwendig, den Abstand zwischen dem langsamsten und dem schnellsten Tempo innerhalb eines Stückes so weit zu machen, als dies überhaupt möglich ist. (Analog auch den zwischen Pianissimo und Fortissimo.) Ich kann leider nicht immer verhindern, daß die in losgelassenem Affekt hinrasende Rede die durch Ohr und Sprachsinn des Publikums und die Akustik des Hauses gezogene Verständlichkeitsgrenze überschreite. Auch die Langsamkeit drücke ich viel tiefer hinab, als dies im alten Burgtheater je geschah. Für Regisseur und Schauspieler liegen Gefahren verborgen. Man muß auf der Hut sein, die äußersten Tempo- und Tempowechselwirkungen zu verschwenden. Es gibt nichts Schlimmeres als Pausen ohne seelischen Inhalt. Wo man eine solche eintreten läßt, wird das Publikum die beabsichtigte unechte Stimmungswirkung unfehlbar durch Husten zerstören, diese unwillkürliche, urwüchsige und naive Äußerungsform unbewußter Kritik. Ebenso stört jedes unmotivierte Prestissimo. Was die dynamischen Qualitäten des dramatischen Vortrages betrifft, nämlich die Stärke des Tones, so lassen sie sich vom Ausdruck und vom Akzent schwer trennen. Große Schauspieler allein dürfen es wagen, in einzelnen Momenten die Stimme zu wirklicher Donnergewalt schwellen und zum Flüstern, der fast unerhörbaren Sprache des Denkens, sinken zu lassen. Salvinis Stimme klang im wildesten Ausbruch der Leidenschaft wie Löwengebrüll; aber es graute einem vor der Wut, die sich darin äußerte; nie war sein Donnern ein unnatürliches, beabsichtigtes Schreien, immer wirkte es als selbstverständliche Entladung einer übergewaltigen Seelenbewegung; und von seinem leisesten Flüstern ging kein Wort verloren, als ob sich die Seele des Zuhörers, um etwa Hamlets heimlichstes Denken zu belauschen, ein feinerer, geistigerer Sinn, als das Ohr es ist, aufgeschlossen hätte. Doch deutschen

Schauspielern von durchschnittlicher Begabung ist es nicht zu raten, von den allerstärksten dynamischen Wirkungsmitteln, wo es nicht ganz und gar unvermeidlich ist, Gebrauch zu machen. Wenn sie sehr laut werden, schreien und brüllen sie gewöhnlich nur, ohne daß mit den heftigen Schallwellen auch etwas Seelisches den Hörer berührte. Viele glauben sogar, daß lautes Schreien eben der Ausdruck gewisser äußerster Affekte sei. Daher werden sie, was meistens leicht möglich ist, gut tun, die mächtigste Stimmentwicklung durch minder laute, aber seelischere Ausdruckstöne zu ersetzen. Abneigung gegen Allzulautes, Dröhnendes und Gellendes ist eine Nerveneigentümlichkeit modernen Menschentums, und der Schauspieler wird nicht ungestraft dagegen sündigen, obwohl anderseits leider nicht geleugnet werden kann, daß in jedem Publikum sehr viele sitzen, in denen starkes Geschrei Applausbewegungen auslöst. Von den großen Italienern haben manche deutsche Schauspieler, auch einige beste der alten Burg, wie Sonnenthal und Mitterwurzer, die stärksten Wirkungen durch Fallenlassen, durch erschreckend unverhoffte Tonlosigkeit statt des erwarteten Ausbruches, gelernt. Überhaupt haben Rossi und Salvini bei ihren ersten Wiener Gastspielen in den Siebzigerjahren des vorigen Jahrhunderts einen sehr starken Eindruck und Einfluß auf die von der Anschütz-Löwe-Generation ererbte Spiel- und Sprechweise des alten Burgtheaters geübt. Man muß den Vor-Salvinischen vom Nach-Salvinischen Sonnenthal unterscheiden, ebenso die Wolter. Manchen, wie Mitterwurzer, haben die Italiener in sein Geleise, einen anderen, wie Krastel, aus seinem Geleise gebracht. Ich kann hier in diese Einzelheiten der Geistes- und Kunstgeschichte des alten Burgtheaters nicht eingehen, aber da ich schwerlich je wieder Gelegenheit finde, von diesen Dingen zu sprechen, und nicht viele Genaues davon wissen, will ich doch eines

erzählen. Die Hauptfolge der Gastspiele der beiden großen Italiener, für die es kein Rollenfach gab, war, daß Sonnenthal, der Künstler mit all den liebeswürdigen, eleganten und gefühlvollen Qualitäten, an die sein Name uns zu denken zwingt, die Charakterrollen und nachher auch einige Heldenrollen für sich entdeckte und seiner weichen und vornehmen Art aneignete. Der Leidtragende war natürlich Lewinsky, der immer Pech hatte, auch in der Kunst. Sonnenthals Beispiel hat vorbildlich gewirkt und so manchem jugendlichen Helden, Liebhaber und Bonvivant nach Verbleichen des Jugendglanzes die Aussicht auf ein Paradies allerdankbarster Rollen eröffnet. Wenn Salvini niemals in Wien gewesen wäre, hätte Sonnenthal nie daran gedacht, den Wallenstein oder den Macbeth zu spielen. Daß er aber diese und andere Rollen spielte, hatte zur Folge, daß in Wien ganze Generationen gelebt haben, ohne echte, dunkeldämonische Tragik jemals auf der Bühne zu sehen, wenigstens keine männliche. Josef Wagner, von dem Robert geistig abstammte, war der letzte eigentlich tragische Schauspieler des alten Burgtheaters. Diese Entwicklungen waren die vornehmliche Wirkung der großen Italiener, die ohne Zweifel Anregungen nach der Richtung zum Modernen hin gaben, ohne eine gründliche und durchgreifende Modernisierung des alten Burgtheaters herbeizuführen, für welche die Zeit erst in den Achtzigerjahren reif wurde.

Doch nun zurück zum Thema vom Schreien der Schauspieler. Mir wurde es schwer, immer wieder vom Regiestuhl aus ein »Nicht so laut!« dazwischen rufen zu müssen, denn bei allem Sinn für das Diskrete, nur Angedeutete, scheint mir doch die Tragödie der äußersten Wirkungsmittel, die an der Grenze der Kunst gegen die wilde Natur hin liegen, nicht entbehren zu können. Deshalb habe ich oft meine künstlerischen Bedenken dem Bedürfnis, den grausen, Herz und Ohren zer-

reißenden Naturschrei maßloser Leidenschaft zu hören, mit gutem Gewissen aufgeopfert. »Seid nicht allzu zahm« sagt Shakespeare.

Vom Gefühlsausdruck.

Die stärkste Eigenschaft des alten Burgtheaters, tief wurzelnd im Boden, auf dem es stand, und im Charakter der Gesellschaft, aus dem es sein Stammpublikum zog, war die Innigkeit und die Kraft des Gefühlsausdruckes, den seine besten Künstler in die dramatische Rede zu legen wußten. Gefühlstöne, wie ich sie dort gehört habe, warm und voll aus dem Herzen quellend, werde ich nie wieder vernehmen. In so manchem bin ich bewußt von der künstlerischen Überlieferung der Burg abgewichen, hier war etwas, dem nur nahe zu kommen mein tiefster künstlerischer Wunsch gewesen wäre, aber ich konnte es nicht erreichen. Ich bin auch überzeugt, daß niemand aus Menschen von heute, so groß auch sonst ihr Talent sein mag, Gefühlslaute, wie sie Sonnenthal, Baumeister, Ernst und Helene Hartmann, wie sie die Wolter und die Hohenfels besaßen und besitzen, wird hervorholen können. Die Virtuosität der Modernen ist die Darstellung des Nervenlebens, von seinen kleinen Tiks bis zu seinen furchtbarsten Paroxysmen. Das danken sie der Erziehung durch Ibsen und seine deutschen Nachfahren. Aber ich bezweifle, ob eine der Berliner Größen fähig wäre, Wallensteins letzten Appell an Max Piccolomini so zu sprechen, wie Sonnenthal ihn sprach; oder Baumeister in den größten Momenten seines Erbförsters zu erreichen. Die Modernen haben vielleicht viel im Kopf, aber in der linken Brust, wohin der Volksglaube wunderlicherweise jenen schwer definierbaren Komplex seelischer Eigenschaften verlegt, dem er den Namen »Herz« gegeben hat, da scheinen sie einen Hohlraum zu haben oder einen Stein. Seit ich Theaterdirektor bin, beschäftigt mich unablässig der

Gedanke, ob es denn ganz unmöglich sei, wieder Künstler jenes alten, gemütstiefen Schlages heranzuziehen. Ganz aussichtslos scheint mir ein solcher Versuch nicht zu sein, denn es ist eine dilettantische Täuschung, die Wärme und Herzlichkeit des Tones rein als angeborene Naturanlage aufzufassen, als eine menschliche Eigenschaft des Künstlers, die in seinem Vortrag und in seinem Spiel zum Vorschein kommt. Herz, als künstlerische Qualität genommen, leitet sich ohne Zweifel von einer menschlichen Eigenschaft her, ist aber zum großen Teil auch eine artistische Errungenschaft, das Erzeugnis langer, unermüdlicher Arbeit an sich selbst. Der ergreifende Ton einer Geige ist nicht Naturprodukt, sondern die gemeinsame Schöpfung des Meisters, der die Geige gebaut hat, und des Künstlers, der sie spielt. Langjähriges Studium, zahllose Versuche mußten vorhergehen, bis der Geigenbauer das Geheimnis fand, in ein totes Instrument die Möglichkeit von Tönen zu legen, aus welchen eine Welt von Seele spricht, und ein halbes Leben voll Arbeit und schier asketischen Mühens mußte der Künstler opfern, um sein Handgelenk den Bogen so führen zu lehren, um das Instrument sprechen zu machen. Sollte es mit den Stimmen Sonnenthals, der Wolter, der Hohenfels anders sein als mit der Geigenstimme? Schauspieler müssen, da sie Instrument und Spieler in einer Person sind, zugleich Geigenbauer und Virtuose sein. Aber freilich, in jene Werkstätte, wo sie bauen, und in die Schule, wo sie spielen lernen, kann das leibliche Auge nicht blicken; das Geheimnis, ihrem lebendigen Instrument den seelischen Ton einzuverleiben, läßt sich in Rezeptform nicht bringen, und der innere, der Bewegung des Handgelenkes entsprechende Akt, durch welchen sie das Instrument zum Tönen bringen, läßt sich nicht vormachen und lehren. Aber wenn auch nicht beobachtbar, der Vorgang ist doch der nämliche. Wünschenswerter als eine äußere

Biographie eines großen Künstlers schiene mir eine Biographie seiner Stimme, eine getreue Geschichte, wie die Stimme war, als ihr erster Schrei das Dasein begrüßte, wie und wodurch sie sich veränderte, bis eines Tages die Bewegungen des Gemütes in ihrem Ton zitterten, die Gedanken des Geistes in ihr redeten, bis es endlich so weit kam, daß sie mit all ihrer seelenkündenden Wunderkraft dem leisesten Willen ihres Besitzers gehorchte. Wenn eine solche Biographie einer Künstlerstimme möglich wäre, so würde sie uns zeigen, daß für ihn das Leben Werkstätte und Schule war und daß alles, was er je gesprochen, gehört, gelitten, geliebt, gedacht und gelesen hat, ihm als Werkmeister und Lehrer dienen mußte, nicht zuletzt sein eigener, auf das höchste Ziel stets gespannter Wille.

Von den großen Künstlern des alten Burgtheaters hatte ich stets die Empfindung, daß sie in diesem Sinne ihr ganzes Leben lang an sich gearbeitet, an sich gebaut und geübt hatten. So erwarben sie sich ehrlich das »Herz« in ihrem Ton.

Von der modernen schauspielerischen Jugend aber sagt mir die Empfindung, daß diese Jugend von solcher Vor- und Durchbildung zu ihrem Beruf, die jede Stunde füllt, auch Stunden, in welchen sie sich nur zu unterhalten glaubt, keine Ahnung habe.

Sie begnügen sich mit ihren notdürftig (oft auch gar nicht) glatt und rund gehobelten »natürlichen Organen«, ohne diese zu einem Instrument höchster Kunst umzubauen. Was für Nebengeräusche klingen da alle mit, wenn sie sprechen! Und sie nennen das »natürlich sprechen«. Weiß denn niemand, daß es ganz das nämliche ist, wenn ein angehender Künstler kurzweg im »natürlich Sprechen« unterrichtet wird, als wenn ihn sein Schreiblehrer gleich so charakteristisch-unleserlich schreiben lehrte, wie die Menschen im Leben zu schreiben pflegen, statt mit der Kalligraphie anzufangen?

Vom Akzent.

Im Gespräche des Lebens begegnen den Menschen nur selten falsche Betonungen. Auch kostet es sie keinerlei logische Erwägung, um den Akzent auf das richtige Wort zu legen. Wenn aber Schauspieler eine auswendig gelernte Rede hersagen, so kommen falsche Akzente sehr häufig vor, bei dem einen mehr, beim anderen seltener. Man pflegt derlei Fehler durch Mangel an Intelligenz zu erklären. Wenn aber unrichtige Betonung Anzeichen eines intellektuellen Defektes wäre, dann müßte sich aus richtiger Betonung auf Intelligenz schließen lassen. Aber geistig höchst minderwertige Personen akzentuieren im Leben richtig. Also kann das mit Intelligenz doch nicht so ohne weiteres zusammenhängen. In der Tat kommt das richtige Betonen dem begabten Schauspieler aus der nämlichen Quelle, aus dem ihm alles Übrige fließt: wahrer, ergreifender Gefühlsausdruck, entsprechendes Sprechtempo, starker oder leiser Redeton. Diese Quelle ist die lebendige Phantasie, durch die er sich so in die dramatische Situation versetzt, als ob er sich persönlich in ihr befände. Gelingt ihm dies, dann wird er, wie er im Leben im Betonen nicht fehlgreift, auch auf der Bühne unbewußt und unwillkürlich die richtigen Akzente finden. Wenn er oft daneben betont, so kann dies höchstens insofern als Zeichen fehlender Intelligenz gelten, als er die dramatische Situation, aus welcher die von ihm zu sprechende Rede hervorgeht und auf welche sie sich bezieht, nicht hinreichend zu verstehen vermochte, um sich mittels der Phantasie in sie versetzen zu können; aber die unmittelbare Ursache des falschen Akzentuierens ist doch der Mangel an schauspielerischer Phantasie, dieser heute so sehr verbreitete Mangel.

Wer natürlichen Ausdruck, Tempo und Akzent vermöge des intuitiven Sich-Hineinlebens in die drama-

tische Situation trifft, der erreicht dies nicht vermittelst einer bewußten Denkoperation, welche als eine Leistung der Intelligenz anzusprechen wäre, sondern, wie im Leben, spricht er den Satz sofort richtig betont. Grillparzer pflegte dieses geistige Vermögen, welches ohne Nachdenken etwas hervorbringt, was Frucht des Nachdenkens zu sein scheint, die »richtige Empfindung« zu nennen. Dieses Vermögen bildet einen wesentlichen Bestandteil des schauspielerischen und überhaupt jedes künstlerischen Talents. Wo es fehlt, wird man es durch reflektierende Geistestätigkeit zu ersetzen suchen. Findet diese den richtigen Akzent nicht, so ist dies in der Tat Folge eines Intelligenzmangels.

Es gibt also zwei Arten schauspielerischer Redeakzentuierung: die der Empfindung entsprungene und die durch Nachdenken gefundene. Daß beide, wenigstens logisch, richtig sein können, soll nicht geleugnet werden, aber für künstlerisch gleichwertig kann ich sie deshalb doch nicht erachten. Der richtig ersonnene Akzent ist nur das Surrogat, um nicht zu sagen das Falsifikat, des richtig empfundenen.

Um das, was ich nun sagen will, zu fassen, dazu gehören höchst feinfühlige Ohren für die allerzartesten Nuancen der Rede, von denen aber trotz ihrer Unmerklichkeit die Lebendigkeit der Rede vorwiegend abhängt.

Der durch Nachdenken oder gar der durch Anordnung des Regisseurs auf das entscheidende Wort gelegte Redeakzent hat immer die Neigung, nackter Akzent zu bleiben. Er besteht in einem lauteren Hervorheben des Wortes, auf welches er fällt, ohne daß mit diesem lauten Hervorheben auch ein dem Redeinhalte entsprechender Gefühlston verschmolzen wäre, welcher dem akzentuierten Wort das akustisch Hervorstechende, das Herausgeschriene benimmt. Dem durch Reflexion ermittelten richtigen Akzent haftet daher oft etwas

logisch Absichtliches an und immer etwas Nüchternes, Verstandesmäßiges, das besonders in einer leidenschaftlichen Rede stört. Er deutet auf Verstehen ihres logischen Sinnes, aber nicht ihres seelischen und schauspielerischen Gehaltes.

Aber das ist noch nicht seine schlimmste Eigenschaft. Menschen von jenem geistigen Typus, bei welchen das logische Element ganz besonders stark hervortritt, neigen gewöhnlich zu dem Glauben, daß ein oder zwei Akzente in einem Satze hinreichen, um seinen Sinn plastisch hervortreten zu lassen. Man merke nur auf, wie solche Logiker, die man häufig unter Advokaten und Gelehrten findet, im Leben sprechen, wenn sie vor Gericht eine Rede halten oder im Hörsaal vortragen. Sie heben mit Vorliebe die für den Sinn entscheidenden Worte gegenüber den anderen übernachdrücklich hervor, was, aus einiger Entfernung, in welcher die unbetonten Zwischenpartien nicht deutlich gehört werden, den Eindruck eines unangenehmen Staccato erzeugt. Wenn sie den Text der Rede oder des Vortrages selbst stilisiert haben, so wird er zu dieser Vortragsweise, welche das logische Knochengerippe stark zutage treten läßt, einigermaßen stimmen, aber wehe einer poetischen Rede, wenn sie solcher Vortragsmanier ausgeliefert wird.

Aber es brauchen nicht Doktoren und Professoren zu sein, auch Schauspieler, welche die fehlende richtige Akzentempfindung durch logisch erklügelte Akzentuierung zu ersetzen suchen, verfallen oft in die Neigung, der Rede ein paar hochragende Akzentgipfel zu geben. Durch diese wird zwar ihr Gedankeninhalt gewissermaßen trigonometrisch-rhetorisch bestimmt, aber ihr seelischer Inhalt kommt dabei ebenso sehr zu kurz wie eigentlich auch ihre feinere und feinste Sinnuancierung. Es ist nämlich gar nicht wahr, daß eine lebendige Menschenrede, ja auch nur ein Satz überhaupt nur

einen oder zwei Akzente hat. Was man so »Satzakzent« zu nennen pflegt, das ist nur — man gestatte mir ein Gleichnis — der höchste Punkt einer so fein wie die Profillinie eines mächtigen Gebirgsstockes gezogenen zart nuancierten Reihe von Betonungen, die sich durch die ganze Rede erstreckt. Die Frage: Wo liegt in diesem Satz der Akzent? ist eigentlich falsch gestellt. Sie müßte lauten: Wie verläuft seine ganze Akzentlinie? Welche Partien der Rede haben unbetont zu bleiben? Welche Worte erhalten Halbe-, welche Viertel-, welche Achtel-Akzente? Steigert sich die Akzentlinie allmählich oder jäher zum Hauptakzent hinan oder schließt sie gar wie eine senkrechte Felswand schroff zum höchsten Akzentkulm empor? Wer die Akzentuierung, nicht reflektierend, aus seiner richtigen Empfindung schöpft, braucht sich allerdings diese Frage gar nicht erst zu stellen, denn die Rede kommt ihm sogleich, wie im Gefühlsausdruck und Tempo, auch in der Akzentuierung durchempfunden aus dem Munde. Sie hat ein Akzentprofil, in dem sich einige höchste Erhebungen finden, aber nicht wie in der des Logikers, etliche Betonungen und dazwischen die monotone Geradlinigkeit der Nicht-Akzentuierung. Ihre Kadenz ließe sich durch eine Linie, die ansteigt, sich senkt, mächtig schwillt, jäh abstürzt und sanft in die Ebene verläuft, treffend versinnlichen. Ich sehe diese Linie immer, wenn ein Schauspieler spricht. Ich nenne diese Akzentlinie der Kürze halber die Sprechmelodie des Satzes, denn ohne Melodie im musikalischen Sinne zu sein, ist sie dieser verwandt. Dabei ist aber nicht im geringsten an ein halbmusikalisches Rezitativ, wie Deklamatoren es lieben, zu denken. Ich meine etwas, was jede, auch die natürlichste Rede besitzt. Diese Sprachmelodien der Sätze sind für den schauspielerischen Vortrag von allergrößter Wichtigkeit. Sie entstehen durch die Akzentuierung, verschmolzen mit Ausdruck, Tempo und Tonstärke.

Wer die sinnfällige Anschauung dessen, was ich meine, gewinnen will, der sage sich einmal einen Satz aus dem Alltagsleben vor, mit demjenigen Ausdruck und denjenigen Betonungen, die er ihm geben würde, und höre, vom Sinn absehend, seiner Rede nur als Schallerscheinung zu. Er wird dann die charakteristische Melodie in ihr gewahren. Sie wird ihm so im Gehör haften, daß er sie wiederholen kann, wenn er sich statt der Worte nur der Buchstaben des Alphabets bedient. Wer dies einmal begriffen hat, der steht vor einer Hauptquelle der Ausdruckskraft des sprachlichen Vortrages und ist imstande, die Eigentümlichkeiten, die Vorzüge und Fehler eines künstlerischen Sprechens, die gewöhnlich nur empfunden werden, ohne daß ihre Ursachen durchschaut wurden, auf ganz bestimmte Erscheinungen zurückzuführen. Ehe ich in diese, gegen sprachliche Darstellung spröden Einzelheiten eingehe, will ich noch einmal hervorheben, daß der Schauspieler, der die Akzentuierung der Rede nicht, wie der Mensch im Leben dies tut, aus der Empfindung, sondern aus der logischen Reflexion schöpft, es zu feinen, sich der Modellierung des Redesinnes und des seelischen Vorganges, der sich in der Rede abbildet, weich anschmiegenden, durchempfundenen Akzentuierungen niemals bringen wird. Außer der die Rede entseelenden Trennung des Akzentes vom Ausdruck wird seinem Akzent überhaupt etwas Äußerlichkeit anhangen. Er wird zum Übertreiben der Akzentuierungsstärke neigen und nicht selten in ausgeklügelte Akzente, die ihre spitzfindige Ausspintisiertheit allzu deutlich verraten, verfallen. Ein wichtiges Symptom ist die Sucht mancher intelligenter Schauspieler, wenn ein Hauptwort mit einem Eigenschaftswort verbunden ist, statt des Hauptwortes, welches im natürlich Empfindenden den Akzent von selbst auf sich zieht, das Eigenschaftswort zu betonen, wodurch der Sinn meistens schief wird. Auch

lieben solche Sprecher die Häufung gleichmäßig starker Akzente. Wenn ihnen der Sinn des Satzes Verständnisschwierigkeiten gemacht hat, so übertreiben sie gerne die Akzentuierung des endlich entdeckten Wortes, auf welches der Akzent fallen muß, wenn der Satz seinen Sinn offenbaren soll. Kurz, dem einigermaßen Kundigen und Feinhörigen verrät sich der Ursprung einer Rede im Kopf des Sprechenden statt in seiner Empfindung in mannigfaltigen Symptomen. Sie wird dann immer auch den Weg zum Innern des Hörers verfehlen, den Scharfsinn nie so leicht findet als die Empfindung.

Vollendet durchakzentuierte Reden, wie man sie im alten Burgtheater, namentlich im modernen Stück, jeden Abend hören konnte, sind heute eine Seltenheit geworden; Reden, in welchen nicht nur die Hauptakzente, die logischen und die des Gefühls, richtig gesetzt sind, sondern an jedes Wort das ihm gebührende Betonungsmaß, mit dem Gefühlsausdruck verschmolzen, haargenau ausgeteilt ist und wo die Rede doch so glatt und mühelos hinströmt, als ob sie nicht Kunstwerk, sondern das natürliche Sprechen des Alltags wäre. In derartig gesprochenen Reden tritt die freie Rhythmik der Sprechmelodie rein in Erscheinung und äußert ihre volle Wirkung. Der Sinn der Sätze wird durchsichtig klar, so daß jedes Gedankenfältchen an ihm zu gewahren ist, und die Seelenbewegung im Sprechenden scheint die Gedanken vor unseren Augen entstehen zu lassen. Theater, in denen so gesprochen wird, gelten immer für sehr akustisch, mögen sie auch, wie das alte Burgtheater, das Gegenteil davon sein. Der Meister der Bühnensprechkunst muß eben jeden Satz so zu sprechen wissen, daß sich schon aus dem Ausdruck und Akzent der Inhalt des Gesprochenen für den Hörer so unmittelbar ergibt, daß er die Worte deutlich zu hören glaubt. Diese Verständlichkeit und Ausdruckskraft der meisterhaft gesprochenen Rede beruht einzig und allein

auf jenem Element der Menschenrede, auf welches ich vorhin durch den Ausdruck »Sprechmelodie« hingewiesen habe, weil mir ein bezeichnenderer nicht zu Gebote steht. Wer dieser unter- oder übersprachlichen Musik der Rede mächtig ist, der kann uns das Alphabet so vorsprechen, daß ein Schauer uns über den Rücken läuft und Tränen in die Augen treten. Er kann auch vor einem deutschen Publikum italienisch oder japanisch spielen. Sie werden zwar kein Wort, aber doch alles verstehen. Die schöpferische Erfindungskraft an mannigfaltigen, innerlich bedeutenden Sprechmelodien ist ein Grundelement schauspielerischen Talents. Mit tiefem Entzücken, um nur ein Beispiel aus meinen heranflutenden Erinnerungen herauszugreifen, denke ich noch heute an die Rede, mit welcher Ernst Hartmann als Prinz Heinz beim Krönungszug Falstaff den Abschied gab. Streng und majestätisch hub er an und erhob die Stimme bis zum Drohenden, als er ihn bei Todesstrafe aus der Nähe des Hofes verbannte; aber dann, welch herrlicher Umschlag in den Ton verhaltenen Mitgefühls bei den Worten:

»Was Unterhalt betrifft, den sollt Ihr haben,
Daß Dürftigkeit Euch nicht zum Bösen zwinge.«

Der moderne Schauspieler, durch den naturalistischen Wahn in die engen Grenzen der ihm persönlich geläufigen und durch Hören vertrauten Sprechmelodien gebannt, hat es verlernt, solche geistvolle und packende Akzentuierungen und Tonübergänge, wovon die Natur kein Vorbild gewährt, im Sinne der Natur zu erfinden. Die Sprechmelodien aber sind wie das Sprechorgan einer unermeßlichen Entwicklung und Steigerung weit über die Alltagsnatur hinaus fähig. Allerdings ist die Anlage hiezu etwas von der Natur Gegebenes. Ja, ich meine, daß sich die Individualität in den Sprechmelodien der Rede noch weit charakteristischer abbildet als in

den Abdrücken der Fingerzeichnung, worauf sich die Daktyloskopie gründet, oder in der Handschrift. Wir haben nur vorläufig kein Mittel, eines jeden individuelle Sprechmelodien exakt zu fixieren. Aber vorhanden sind sie. Bei manchem Schauspieler klingen sie höchst naiv durch seine Deklamation hindurch. Wir hören dann statt der großen Rhythmen der leidenschaftlichen Rede, die er spricht, wie die Ziffernreihe eines periodischen Dezimalbruches sich in infinitum wiederholend, immer nur seine stereotype Privatkadenz, mit welcher er auch im Leben alles, was er sagt, zu sagen pflegt, und es scheint uns dann, wenn er auch im Stück nach Sinn und Ausdruck das Allermannigfaltigste zu sagen hat, als sage er im Grunde doch immer das Nämliche. Wie ein Fink, der den ganzen Spätfrühling lang immer die nämliche Tonfolge hinausschmettert. Und wenn seine individuelle Sprechmelodie nur wäre wie ein Finkenschlag! Aber sie ist oft so seelisch leer, so entsetzlich banal, so widersprechend dem Geist der Rolle!

Diese Monotonie der »persönlichen Note« im übeln Sinne, wie man das, was ich meine, nennen könnte, empfindet man auch auf anderen Kunstgebieten als auf dem schauspielerischer Sprechkunst. Der Prosaschriftsteller, der sich gehen läßt und so schreibt, wie er zu sprechen pflegt, wird bei einiger Selbstkritik bald entdecken, daß alle seine Sätze den nämlichen Rhythmus, verwandte Kadenz, ja, ähnliche syntaktische Konstruktion haben. Wie unerträglich das ist, weiß ich am besten, weil ich mich schon selbst zuweilen über derlei ertappt habe. Auf den Leser wirkt dieses immer gleiche stilistische Eiapopeia wie ein Wiegenlied.

Der Schauspieler muß gegen seine persönliche Sprechmelodie stets auf der Hut sein. Sobald er bemerkt, daß etwas in seinem Sprechen kopiert zu werden beginnt, soll er dieses Etwas entdecken und auszurotten suchen. Als Lewinsky, dessen rhetorische Größe an

anderer Stelle gewürdigt werden soll, zu altern anfing, verfiel er in stereotype Gewohnheitskadenzen, an die sich die Legion seiner Nachäffer heftete, und die der gewaltigen geistigen Ausdruckskraft seiner Rede schweren Schaden taten.

Der Schauspieler muß niemals die Rede, die er zu sprechen hat, in das Klischee seiner Vortragsweise zu pressen suchen, sondern die Sprechmelodien, die große Dramatiker beim Schaffen hörten, zu erlauschen sich bemühen. Das erreicht er vornehmlich durch Studium der Kunst des Akzentuierens.

Ungünstige Vorbedingungen für die Entwicklung des Schauspielertalents.

Der Leser, der mir bisher gefolgt ist, möge sich einige der Gedanken zurückrufen, von welchen diese Betrachtungen ausgingen. Ich sagte, daß, um eine Affektrede natürlich zu sprechen, Innervationsbahnen von der Affektregion des Gehirns durch das Sprachzentrum hindurch zu den Sprachorganen gelegt sein müssen.

Das klang vielleicht manchem so, als ob die Erfüllung dieser Forderung an sich schon hinreiche, um künstlerischen, tiefbeseelten und herzergreifenden Vortrag zu ermöglichen.

Das ist leider nicht der Fall. Wenigstens nur in den allerseltensten Fällen.

Die Innervationsverbindung zwischen Affektregion und Sprachorgan wird allerdings eine der Beschaffenheit des Affektes entsprechende charakteristische Modulation der Rede, in welcher der Affekt sich äußert, zur Folge haben. Diese Modulation mag sogar so ausfallen, daß ein Menschenbeobachter von durchschnittlichem Scharfsinn ohne längeres Nachdenken sofort weiß, welcher Affekt dem Sprecher seine Rede inspiriert, trotzdem aber können der sprachlichen Affektäußerung Eigen-

schaften anhaften, welche sie zum künstlerischen Ausdrucksmittel gänzlich untauglich machen. Das ist sogar die Regel. Ich muß in jedem Jahre eine große Anzahl von Sprechproben junger Leute, die zum Theater wollen, anhören. Ich lasse sie irgendeine leidenschaftliche Rede sprechen. Da erweist sich ihr sprachlicher Affektausdruck, soweit er nicht auf schlechtes Kopieren schauspielerischer Vorbilder hinausläuft, gewöhnlich als jammervoll. Man merkt wohl, daß sie Zorn, Schmerz, Zärtlichkeit oder Hohn in ihre Rede legen wollen, aber wie klingen meistens die Töne, in denen sie das tun! Auch wenn sie unverkennbar empfinden, was sie sprechen, und es nicht nur so machen, wie es nach ihrer Meinung ihr Lieblingsschauspieler ungefähr machen würde, erweist sich ihr schauspielerisches Ausdrucksvermögen nach Umfang und Inhalt doch als beschränkt auf die naturalistischen Äußerungsformen, die ihnen für ihre eigenen Affekte im Leben zu Gebote stehen, nur abgeschwächt und hölzern gemacht durch den dem Memorieren entspringenden entseelten Aufsageton und aufgefirnißt mit Bühnenimitation. Die Ursache dieser Erscheinung ist nicht schwer zu finden. Die Familien- und Gesellschaftsumgebung, in welcher ein junger Mensch seine Jugend verlebt, bis zu dem Moment, da der Theaterteufel in ihn fährt, wirkt auf ihn, auch wenn es nicht so gemeint ist, als Vorschule für seinen Beruf. Aber sie ist fast immer eine schlechte Vorschule, ja die schlechteste, die es geben kann. Die Entwicklung seiner Stimme und seines Sprechens als Ausdrucksmittel für Gemütsbewegungen wird von niemandem überwacht; für die Affekte, die zu empfinden er am häufigsten Gelegenheit hat, gewöhnt er sich gewisse stereotype Äußerungsformen an, die, gleich seiner Sprache, die der um ihn her gesprochenen ähnelt, ungefähr so sein werden wie jene, die er aus dem Munde der Eltern, Geschwister und Schulkameraden hört. In der

Schule sagt er auswendig gelernte Worte seelenlos her und bewundert vielleicht seinen Lehrer, der deklamiert wie ein schlechter Kanzelprediger. Wenn er »gut« erzogen wird, so wird er überdies zur Selbstbeherrschung gedrillt, d. h. der Naturinstinkt, seine Affekte zu äußern, den jedes Tier hat (jeder Hund, jede Katze äußert Affekte viel treffender und ausdrucksvoller als der Kulturmensch), wird ihm grundsätzlich ausgetrieben. Ist er eine geistige Natur, so wirkt das bei Deutschen im nämlichen Sinne: sein Wesen kehrt sich nach innen und er wird ein stiller Mensch. Während seine Stimme reif wird, stirbt ihre vielleicht ursprünglich vorhandene Nervenverbindung mit der Affektregion beinahe ab. Er bedient sich ihrer nur als Sprechapparates, nicht als Ausdrucksmittels. Affekte strömen ihr Fluidum gar nicht mehr auf die Sprechorgane über*. Das heißt so

* Für den richtigen innerlichen Deutschen beginnt nur allzu leicht mit dem eigenen Leibe schon die Außenwelt, welches recht eigentlich der dem schauspielerischen Talent entgegengesetzte Zustand ist. Ihm fehlt das Selbstverständliche und Unwillkürliche in seinen Verrichtungen, die weniger als spontane Lebensäußerungen erscheinen, denn als vom Geist mittels unsichtbarer Drähte bewerkstelligte Marionettenbewegungen des Körpers. Was Lichtenberg an Garrick so sehr bewunderte, die Allgegenwart der Seele im ganzen Körper, das hat der Deutsche weit weniger als andere Rassen. Die Spaltung der Persönlichkeit und der mit ihr verbundene Hang zur Selbstbeobachtung und Selbstanalyse sind der Sündenfall, welcher ihm die Unbefangenheit und Natürlichkeit des Betragens und Sprechens im Leben und noch mehr auf dem Theater nimmt. Man spricht und bewegt sich immer gezwungen, wenn man sich, wie einem dritten, bei dem, was man spricht und tut, zusieht und zuhört. Es versteht sich von selbst, daß dies in einer nur von der Phantasie fingierten Situation, also auf dem Theater, weit ärger sein muß als in einer wirklichen. Die Art und Weise, wie unsere Jugend in Schule und Haus geistige Bildung erwirbt, ist leider meistens so, daß es dabei schon frühzeitig zu dieser verhängnisvollen Spaltung des Bewußtseins kommt. Diese lähmt die Energie und Entschiedenheit des Handelns, macht lebensfremd und ungeschickt im großen und kleinen, begünstigt die krankhafte Entwicklung des ganzen Nervenlebens und schädigt die Wurzel jeder Kunst und insbesondere der schauspielerischen Begabung. Sie nimmt der Jugend jene

viel, als sie verliert die natürliche Modulationsfähigkeit beinahe völlig. Nun erwacht durch Theaterbesuch und Lektüre die Lust in ihm, Schauspieler zu werden. Er deklamiert, er gröhlt und winselt sich schöne Stellen vor, gerät dabei in tiefe Rührung und hohe Begeisterung und ahnt gar nicht, daß die Töne, in denen er seine innere Überfülle ergießt, scheußlich sind. Damit er Schauspieler werden könnte, müßte alles, was die ersten achtzehn Lebensjahre in seinem Sprachorgan und den ihm entsprechenden Hirnregionen angerichtet haben, erst rückgängig gemacht werden. Ist es da zu wundern, wenn er dann vor dem Prüfer nicht besser besteht?

Was bei derartigen Anfängern als drastische Karrikatur entgegentritt, das wiederholt sich, wenn auch durch Routine geglättet, bei sehr vielen fertigen Schauspielern. Der Gefühlsausdruck ist eben die allerunmittelbarste Äußerung der angeborenen Natur sowie der erworbenen geistigen und seelischen Kultur. Der seelisch kultivierte Mensch fragt anders, bittet anders, zürnt, tröstet, trauert, höhnt, ironisiert anders als der Mensch, in dem, wenn er auch ein leidliches Hochdeutsch spricht und anständig und selbst modisch gekleidet geht, ein unüberwundenes Stück Pöbel steckt, das im Gefühlsausdruck laut wird. Das war das große am alten Burgtheater, daß der Gefühlsausdruck seiner Besten, ja des ganzen Ensembles aus einem Menschentum mit reicher

Eigenschaft, die wir dem hellenischen Jüngling im höchsten Grade zuschreiben. Der Dualismus des Ich ist der äußerste Gegenpol des durch das »mens sana in corpore sano« bezeichneten Lebensgefühles. Ich glaube nicht, daß der Zutritt in die Welt der Innerlichkeit jemals auf einem anderen Wege zu finden sein wird als auf dem der soeben geschilderten Spaltung. Aber bei einer gesunden, mit Lebenskraft überfüllten Natur schließt sich der Abgrund wieder, sobald er seine Aufgabe für die Entwicklung der Persönlichkeit erfüllt hat. Was man nachher besitzt, ist die erworbene Naivetät. Das Lebensgefühl des späteren Goethe. Was wäre das für eine Schauspielkunst, die aus solcher Größe, Tiefe und Reife der Persönlichkeit entspränge.

Geistes- und Seelenkultur zu kommen schien, die zum Gemeingut des ganzen Hauses geworden war. Hier liegt ein Grundgebrechen heutiger Schauspielkunst. Das fehlt ihr. Wenn sonst sehr begabte Künstler Schiller, Goethe oder Shakespeare spielen, höre ich aus ihren Gefühlsausdrücken, und zwar um so stärker, je leidenschaftlicher diese sind, die trivialen und brutalen Töne heraus, die sie in dem Milieu, dem sie entkamen, mit der Muttermilch und der oft mundartlichen Muttersprache eingesogen haben und die auch im Leben oft genug aus ihnen hervorbrachen, wenn eine starke Erregung die dünne Kulturschminke ihrer Persönlichkeiten zum Abschmelzen bringt. Aus der Pathosrede der Heroine zetert oft vernehmlich ein greller Ton vom Naschmarkt, in dem Liebesgeflüster Juliens hört man die Laute kleinbürgerlichen Liebeslebens, aus den blutscharfen und herzbrechend-schmerzlichen Reden des Learschen Narren schnarrt der unerträgliche Ton eines Eingeborenen der Berliner Ackerstraße. . . . Mit einem Worte: es klingt etwas mit, was auf eine Welt deutet, die sonnenfern abliegt von der hohen geistigen Welt, aus der Shakespeares Gestalten stammen. Diese ernüchternden, die dichterische Schöpfung, die theatralisch geschaffen werden soll, aufhebenden Töne sind von großer Mannigfaltigkeit. Sie können an einen ostelbischen Gutshof oder an eine halbasiatische Judengasse erinnern, an eine gemütliche kleinstädtische Häuslichkeit oder an den Exerzierplatz, sie mögen gut verhehlt sein oder schlecht, sie sind, wo immer heute das klassische Drama gespielt wird, fast immer da. Sie melden sich am störendsten, wenn der Schauspieler recht natürlich und einfach werden will; da treten seine Leib- und Lieblingstonfälle, die leider nicht immer an eine Atmosphäre tiefen Denkens und hohen Fühlens erinnern, nackt zutage.

Die Stammgäste des alten Burgtheaters hatten für derlei sehr kitzliche Ohren. Mochte ein Schauspieler

noch so starkes Talent und noch so drastische Ausdruckskraft in Wort und Spiel haben, wenn ein derartiger beleidigend unedler Ton durchklang, so ließen sie den Schauspieler als burgtheatergerecht nicht gelten. Hatte doch sogar die Wolter, deren großartiges Pathos durch den nie restlos überwundenen Kölner Dialekt manchem künstlerisches Ärgernis gab, in ihrer ersten Zeit zu kämpfen.

Dieses alte Burgtheaterpublikum war durchaus nicht in allen seinen Teilen von höchster Intelligenz und Bildung; aber es fühlte vornehm, es besaß einen hohen Grad seelicher und künstlerischer Kultur. Es faßte seine Forderungen an den Schauspieler vielleicht nicht immer in ästhetische Formeln, sondern gab ihnen weit populäreren Ausdruck, wie: »So benimmt sich doch keine Königin«, oder: »Das ist ein Lakai, aber kein Graf«. aber es meinte das, was ich zu charakterisieren versuche: den von allen trivialen Beimengungen geläuterten künstlerischen Ausdruck.

Künstler und Künstlerinnen, wie man sie heute auf vielen Bühnen sieht, denen die erhabenen Rollen, die sie spielen sollen, sitzen wie — ein Sonntagsgewand, wären damals unmöglich gewesen.

Diese Verschmelzung inniger und feuriger Gefühlskraft mit geistigem und seelischem Adel, das war die innerste Eigentümlichkeit der alten Burgtheaterkunst.

Kann man das lehren? Kann man es schaffen, wo es noch nicht ist oder nicht mehr ist?

Ich habe in Hamburg all meine Kraft daran gesetzt, um das Schauspielhaus mit der reinen und elektrisierenden Luft (ich würde sagen »Höhenluft«, wenn mir Ästhetenmode das Wort nicht verekelt hätte) feiner Geistigkeit zu durchdringen; inwieweit es mir gelungen ist, kann ich nicht beantworten. Eines aber kann ich sagen: Die tiefe Anhänglichkeit meiner besten und treuesten Künstler an meine Person gründet sich auf

ihre Empfänglichkeit für dieses mein Bestreben. Ich mußte hier manches strenge Wort über die Schauspieler aussprechen, aber Streben nach dem Höheren, das haben fast alle, die begabt sind. Nur ist der Theaterbetrieb selten geeignet, dieses Streben zu stillen.

Was die Meister des alten Burgtheaters hatten, das hätten sie durch ihr Vorbild auf den Nachwuchs übertragen können. Denn das Vorbild ist die lebendigste, lebenspendende Lehrart; die hätte gewirkt, auch wenn die ältere Generation gegrollt hätte: »Wir sollen unsere eigenen Ersatzmänner heranziehen?« und die jüngere gespottet: »Von diesen veralteten Künstlern, die uns die besten Rollen wegspielen, sollen wir modernen jungen Leute lernen?« So wäre das unschätzbare Kleinod der alten Burgtheaterkunst doch in die Zukunft hinübergerettet worden. Aber das alte Burgtheater wird auch so immer vorbildlich bleiben. Wie seine Mitglieder, Frauen und Männer, große und kleine, ihre Naturen durchsättigten mit den geistigen Elementen der alten Wiener Kultur in dem instinktiven Bestreben, sich zu befähigen zu künstlerischen Schöpfungen, die diesem Publikum genügen können, und wie hieraus und nicht aus dem »histrionalis favor« die geistige Gemeinschaft zwischen Künstlern und Zauschauern entstand, das war ein großes Schauspiel, und es zeigt allen Schauspielern den einzigen Weg zur höheren Steigerung und zur Vollendung ihrer Kunst. Dies mitangesehen und zum Teil miterlebt zu haben, wird immer eine meiner schönsten Erinnerungen sein. Was ich selbst bin, es sei viel oder wenig, ich bin es durch das alte Burgtheater, »und Homeride zu sein, auch nur als letzter, ist schön«.

Die Fabel des Goetheschen »Faust«.

Wer ein dichterisches Werk naiven Sinnes in sich aufnimmt, so unbefangen, wie ein Kind dem Märchen lauscht, das seine Mutter ihm erzählt, der dringt am leichtesten in die innersten Geheimnisse des Werkes ein, und ihm werden sich seine verborgenen Schönheiten und tiefsinnigen Gedanken lieber offenbaren als dem kritischen und reflektierenden Geist, der, statt sich ruhig und hingebend im Lichte der Poesie zu sonnen, dem Urheber der Poesie auf die Finger sieht, um seine Absichten zu erraten. Wer naiv empfängt und genießt, der empfängt und genießt im Geiste des Dichters. Denn der wahre Dichter denkt und wünscht sich als seinen Leser, will sagen, als den Menschen, für welchen er schafft, sicherlich keinen gebildeten, wohl gar verbildeten Literaten oder Ästheten, sondern einen gesund denkenden und fühlenden Menschen, dem die frische Empfänglichkeit für Poesie nicht durch jene halbe und schiefe Sachverständigkeit verderbt ist, zu welcher es Leute, die nicht selbst schöpferisch sind, allein bringen. Es gibt nichts Krankhafteres, nichts Natur- und Kunstwidrigeres als jene nobel tuende, exklusive Kunst für Künstler, die sich heute in unserem Geistesleben wichtig macht. Alle Kunst, ganz besonders aber die Poesie ist Kunst für Menschen, ist eine Art Sprache, durch welche ein einzelner und einsamer großer Mensch, dem die Natur es verliehen hat, das Leben, das wir alle leben, in seiner Brust tiefer, stärker und deutlicher zu leben, sein Schauen, Fühlen und Ahnen den ungezählten Tausenden, die unter

ihm in geistiger Dämmerung sich durch das verworrene Dasein tasten, mitteilt, es mitteilt in einer Ausdrucksform, so groß, klar und unmittelbar einleuchtend, daß diese Tausende die Empfindung haben, sie hätten all dies selbst geschaut, gefühlt und geahnt. Darum ist das sicherste Kennzeichen echter Poesie, daß sie uns die Empfindung gibt, als hätten wir, was der Dichter ausspricht, eigentlich immer schon dunkel gedacht und gewußt und hätten's nur nicht sagen können.

Der Mensch, der es in sich hat, aber es selbst nicht sagen kann, also der naive Mensch, das »Volk«, das ist der Mensch, für den die großen Dichter schaffen, zu dem sie reden. Seine Art, das Dichtwerk aufzunehmen, ist die rechte, die kunstgemäße.

Es gehört zu den geistigen Übelständen unserer seltsamen Zeit, daß sich zwischen die großen Dichter und ihr eigentliches Publikum, das Volk, ein dichter Ring von Auslegern und Deutern eingeschoben hat, welcher es sich zur Aufgabe gesetzt hat, die geistigen Schätze, die in den poetischen Schöpfungen enthalten sind, zu verwalten und dem Publikum zu vermitteln. Es wäre hoch an der Zeit, daß ein Reformator dem Volke die heiligen Schriften der Dichtung selbst in die Hand gäbe und es ermutigte, sie, unbeirrt durch dogmatisch versteinerte Traditionen und Auslegungen, frisch von der Quelle weg zu verstehen und zu genießen. Das täte besonders bei Goethe not und ganz besonders bei seinem größten Werke, bei »Faust«. Was ich auf meinem persönlichen Lebensgang erzielt zu haben glaube, ist die Einsicht, daß die einzige rechte, poesiegemäße Weise, Goethe zu verstehen und zu empfinden, die völlig ungelehrte, die rein naive ist, die Weise, auf welche ein Kind seine Märchen aufnimmt oder ein einfacher Mann, unbeschwert von Theologie sowohl als von bibelkritischer Gelehrsamkeit, sich aus der Schrift Erhebung und Trost herausliest.

Daß ich durch diese Ausführungen der Literaturwissenschaft die Verdienste, die sie hat, nicht absprechen will, bedarf nicht der Erwähnung.

Aus dieser Auffassung heraus, gleichsam als eine Probe ihrer Betätigung will ich die einfache Darstellung der Fabel des »Faust« geben. Wie ich glaube, wird jener, dem es gelingt, wie bei einem gewöhnlichen Theaterstück, in der labyrinthischen Wunderwelt des »Faust« die Handlung, welche ihre disparaten Teile zusammenhält, in großen Zügen festzuhalten, für die Deutung des »Faust«, wenn auch in anspruchsloser Form, mehr getan haben als die gründlichste philosophische Exegese. Schon deshalb, weil jene Erklärung, die mit der deutlichen Erzählung untrennbar und unvermeidlich verbunden ist, sich in den Grenzen hält, welche das Wesen aller Poesie der Deutung steckt. Denn nur jener »Sinn« ist wirklich in einer Dichtung enthalten, der im Bilde, das der Dichter gestaltet, wirklich verkörpert und Fleisch geworden ist. Der tiefere Sinn, den das Bild nicht so unmittelbar vorstellt wie etwa ein Porträt den Menschen, den es wiedergibt, sondern den es nur symbolisiert wie etwa das Kreuz den Gedanken der Erlösung, der fällt schon aus der Poesie heraus in das Gebiet der Philosophie oder der Religion oder der Historie. Echt poetisch empfindet nur, wer das Bild im Sinn und den Sinn im Bilde genießt. Sinn, der nicht Bild geworden ist, tut dem poetischen Wert nichts hinzu. Solchen Sinn kann auch das blutloseste Machwerk haben.

Wie bekannt, hat Goethe die erste Anregung zu seiner »Faust« Dichtung von der uralten Sage von Doktor Johannes Faustus (einem gelehrten Schwindler und Zauberer, der sich geheimer Wissenschaft rühmte und in der Luther-Zeit gelebt hat) empfangen, wie sie in einem Puppenspiel und in einem Volksroman enthalten ist. In den Volksbüchern wie im Puppenspiel wird die Persönlichkeit und das Lebensschicksal des Dr. Faustus,

obwohl es an großen und tiefen Zügen nicht fehlt, im ganzen doch von einem beschränkten theologisch-moralisierenden Standpunkt aus angesehen und erzählt, mit der kenntlichen seelsorgerischen Absicht, den Lesern das Geschick Faustus, eines hochbegabten, aber genußsüchtigen Menschen, der in die Schlingen des höllischen Erbfeindes gerät, als erspiegelndes, abschreckendes Exempel vorzuhalten. Die höchsten Geistesgaben — dies die heilsame, sich vordrängende Lehre — schützen den mit ihnen Begnadeten nicht nur nicht davor, dem Bösen zu verfallen, sie erhöhen sogar, da hohem Geistesdrang die Neigung nach verbotener Erkenntnis innewohnt, die Gefahr, die Seele an den Satan zu verlieren. Ein pfäffischer Verdacht gegen Vernunft und Wissenschaft und ein frömmelnder Aufblick zum Throne der alleinseligmachenden Theologie charakterisiert die Faustus-Sage, wie sie Goethe vorlag.

Goethes Phantasie ergriff sie in den Tagen himmelstürmender Jugend mit größter Leidenschaft. Es ist, als ob etwas in ihm, der sich dem in Gedanken, Gefühl und Tat über das Menschliche hinausstrebenden Faustus innerst verbrüdert fühlte, ausgerufen hätte: »Nein, so ist's mit Faustus nicht zugegangen, wie ihr Pfäffischen es dem Volke erzählt! Ich will darstellen, wie es wirklich war.« Und der ungeheure Entwurf der »Faust«-Fabel stieg in dunkler Größe, morgenhell in seinen Höhen, unbestimmt in vielen Einzelheiten, vor ihm auf. Das Entscheidende in dem ersten dichterischen Gedanken, aus dem Goethes »Faust« innerhalb eines halben Jahrhunderts hervorwuchs wie ein Eichbaum aus der Eichel, war ein starkes, jubelndes Nein! gegen den Schluß der alten »Faust«-Fabel. In dieser holt, wie allbekannt, der Teufel den Faustus, der in heulender Verzweiflung zur Hölle fährt. Faust soll sich dem Satan ergeben, durch alle Wüstheiten des Lebensgenusses soll er hindurchgeschleift werden, alle Gebiete des Lebens, die sonnigsten und die

finstersten, soll er durchstürmen, in die Abgründe grauenhaften Verbrechens soll er versinken, aber durch alle Schrecken und Wonnen des Lebens hindurch soll ihn sein Weg empor zum göttlichen Licht führen. Und was ihn rettet, das soll der niemals erlöschende, lichtwärts strebende Drang seines hohen Geistes sein.

Und in der lebendigsten, ganz gegenwärtigen, spannendsten Dichtungsform, der dramatischen, soll Fausts Schicksal in farbenglühenden Bildern an uns vorübergehen. Während der ungeheure Stoff noch in Goethe brauste, warf der Dichter die Visionen, die sich in ihm gebildet hatten, aufs Papier. O, hätte doch ein gütiger Geist es gefügt, daß Goethe seine »Faust«-Dichtung in der Frühlingskraft seiner Phantasie aus einem Guß gestaltet hätte! Sie wäre dann nicht das Repositorium geworden, in dem die Weisheit und der Ertrag eines unermeßlichen Lebens niedergelegt ist, aber ein Drama wäre sie geworden, ein einheitliches, mit seinen Höhen die Sterne ahnungsvoll berührendes, mit seinen Grundlagen in den finstersten Mysterien des Daseins niedertauchendes Kunstwerk. Wir hätten dann nicht nötig, den Faden der Fabel, der sich durch das Ganze hindurchzieht und der Goethes alternder Hand oft entglitten ist, erst aufzusuchen.

Aus der Erzählung des Volksbuches ist Goethes »Faust« emporgestiegen. Vielleicht wäre der sicherste Weg, Goethes »Faust« dichterisch — in dem naiven Sinne, den ich vorhin zu charakterisieren versuchte — aufzufassen, die dramatische Dichtung wieder in Erzählung aufzulösen, gewissermaßen im Gegensatz zu der alten, unheimlichen Legende von dem Schwarzkünstler Doktor Johannes Faustus und seiner Höllenfahrt ein neues Volksbuch zu verfassen von dem großen Menschen Heinrich Faust und seinem Weg durch Wahn und Schuld zu Gott. Was ich bieten will, ist die Skizze eines derartigen Volksbuches.

*

Es war einmal ein Mann, mit Namen Heinrich Faust, der war von Gott mit so reichen und seltenen Geistesgaben ausgestattet, daß ihm kein Mensch auf der weiten Erde zu vergleichen war. Wie weiland Albertus Magnus hatte er schon in jungen Jahren sämtliche Wissenschaften, die auf den hohen Schulen gelehrt wurden, gründlich durchstudiert und auch in anderen verborgenen, nur Eingeweihten zugänglichen war er tief bewandert. Kaum noch zum Manne gereift, hatte er einen Lehrstuhl auf einer der berühmtesten deutschen Universitäten inne, und zu Tausenden pilgerten wissensdurstige Schüler aus allen Landen dahin, um aus diesem unerschöpflichen Quell des Wissens und der Weisheit zu schöpfen. In den ersten Jahren machten ihm sein eigenes Wissen und sein rasch wachsender Ruhm Freude, aber je älter er wurde, desto tiefer nistete sich ein Gefühl der Unbefriedigung in seiner Brust ein und als, da er sich den Fünfzig näherte, das erste Grau sich in sein braunes Haupt- und Barthaar stahl, da wuchs diese Unbefriedigung zur Verzweiflung und zum Ekel an. Leer und hohl erschien ihm alles Wissen, womit sein Kopf vollgepfropft war; die Medizin, das wußte er besser als seine sich selbst täuschenden Patienten, vermag nicht zu heilen, die Historie gibt nur Lügen und belanglose Daten statt lebendiger und leibhaftiger Anschauung vergangener Zeiten und Menschen und die Naturwissenschaft, einst Fausts Lieblingsstudium, gibt keinen Einblick in die letzten Mysterien des Werdens und Vergehens, so daß ihn Erde und Himmel, trotz seinem Wissen, als unbegreifliches Geheimnis ängstigte; kurz in allem Wissen und Denken gewahrte sein tödlich scharfer Blick den schwachen Punkt, der das Ganze entwertet.

Dazu kam die Empfindung, über all dem eitlen und unfruchtbaren Studium das Leben versäumt zu haben. Mit Scham gestand er sich, obwohl den Fünfzig nahe, nie ein Weib umarmt zu haben und überdies das ganze

große Leben, das da draußen vor den trüben Fenstern seiner düsteren Studierstube brauste, nicht zu kennen, es nicht gelebt zu haben, und oft ergriff ihn Sehnsucht, das Versäumte nachzuholen. Aber hätte er das können, er, der alternde, unbeholfene Gelehrte, der überdies arm war? Zuweilen ergriff ihn der Gedanke, seinem unerträglichen Zustand durch Gift ein Ende zu machen, aber niemals führte er ihn aus. Was ihn zurückhielt, wußte er selbst nicht recht; wahrscheinlich war es ein Rest des alten, frommen Kinderglaubens, der noch in einem Winkel seines Herzens schlief und zuweilen erwachte, wenn das Geläute einer benachbarten Kirche in die Zelle drang, in welcher er sich einsam in fruchtloser Gedankenarbeit im Kampf mit seinen unbefriedigten Begierden abquälte. Wie abgesperrt von allen natürlichen und gesunden Menschenzuständen kam er sich vor und in ruhigeren Stimmungen erschienen ihm zuweilen Visionen eines Lebens, wie es wohl wert wäre, gelebt zu werden. Meistens waren es Bilder, die seine fastende Sinnlichkeit ihm eingab, oft aber sah er auch Männer und Frauen, die im Dienste bedürftiger Menschheit selbstlos und werktätig schaffen und wirken und den frommen Gesängen, die aus der Kirche kamen, unterschob seine Phantasie nicht selten einen Text, der die Seligkeit solcher fruchtbarer Arbeit pries. Dann berührte ihn eine Ahnung, als ob in diesen Tönen der Seligkeit das Ziel seiner Sehnsucht, durch Welten von ihm getrennt, ahnungsvoll grüße. . . .

So lebte Faust freudlos seine Tage und dünkte sich von Gott und der Welt verlassen. Er wußte nicht, daß zwei Augen auf ihm ruhten.

Der eine, der auf Faust niederschaute, war der Schöpfer Himmels und der Erde, der andere, der nach Faust spähte wie ein Jäger auf das ahnungslose Wild, war der Satan. Gottes Auge durchdrang Fausts von Gott geschaffene Seele bis ins Innerste. Er wußte, daß der

üble Zustand Fausts nur eine Übergangsstufe zu höherer Entwicklung war.

*

Der Ausgangspunkt des dramatischen Konfliktes, der das Zentrum der »Faust«-Dichtung bildet, ist die Abmachung zwischen Gott und dem Satan. Der Satan (Mephistopheles) brüstet sich, es werde ihm gelingen, den großen Menschen Faust, den der Herr für einen der Seinigen hält, dem göttlichen Prinzip abspenstig zu machen, so daß er an niedrigen, schmutzigen Lüsten sein Genügen finden und seiner hohen, über das Irdische hinausstrebenden Sehnsucht vergessen werde. Er brauche dazu nur die Erlaubnis des Herrn, ungehindert auf Faust einzuwirken. Diese Erlaubnis erteilt ihm der Herr. Denn dieser weiß, daß der Teufel nicht ans Ziel gelangen wird, weil ein unzerstörbarer, durch Wahn und Schuld nur flüchtig trübbarer Drang zum Guten der Menschenbrust innewohnt. Er sagt also dem Satan: »Probier's! Hefte dich an Faust, verführe und verlocke ihn, wie du magst — das heißt, so lange Faust auf Erden lebt — du wirst schon sehen, daß alles umsonst ist!« Der Teufel aber schwelgt, seiner Sache gewiß, schon jetzt in seinem Triumph. Man hat diese Abmachung zwischen Gott und Teufel eine »Wette« genannt. Mit Unrecht. Denn eine Wette kann nur stattfinden zwischen zwei Personen, von welchen eine jede von der Richtigkeit ihrer Behauptung überzeugt ist, ohne geradezu absolut zu wissen, daß es so ist, wie sie sagt. Der allwissende Gott, der weiß, daß Mephistopheles die vollkommene Erniedrigung Fausts nicht gelingen kann und wird, kann nicht »wetten«. Das wäre, trivial gesprochen, eine unanständige Wette. Gott sagt nur: »Wenn du's durchaus, obwohl ich dir's voraussage, daß es vergebens sein wird, versuchen willst, so werde ich dir nichts in den Weg legen, wenigstens nicht bis zu Fausts Tod.«

Wer die Fabel der »Faust«-Dichtung klar begreifen und durch das labyrinthische Geschehen hindurch den leitenden Faden nicht aus der Hand fallen lassen will, der muß diesen ihren Ausgangspunkt festhalten. Diese Abmachung zwischen Gott und Teufel über Faust ist der Kompaß, nach dem wir uns in jedem Moment der Dichtung orientieren können.

Der Inhalt der Dichtung, kurz zusammengefaßt, ist: der Lebenslauf des geistig großen Menschen Faust, welchen der Teufel in seine Region hinabzuzerren sucht, während die von Gott in ihn gelegten hohen Seelenkräfte die Anschläge des Satans zunichte machen, in ihr Gegenteil verkehren und Faust langsam in die Region des Göttlichen emporführen.

Das ist der Grundriß, nach welchem der Wunderbau der Dichtung entworfen und aufgerichtet ist.

Mir ist das in den letzten zwei Jahren durch meine theatralische Gestaltung der »Faust«-Dichtung im Hamburger Schauspielhaus zum Greifen klar geworden.

Daß der Grundriß nicht mit drastischer Sinnfälligkeit gleich jedem in die Augen springt, hat viele Gründe: Vor allem die lange Dauer der Arbeit Goethes an »Faust«, bei welcher ihm die erste Konzeption ab und zu verblaßte, Stimmung und Auffassung wechselte und er die Dichtung schließlich als Repositorium für alles, was seinen Geist beschäftigte, benutzte. Dadurch wurde der Bau so riesengroß und so unübersichtlich und so mit nebensächlichen Zutaten überladen, daß es Mühe kostet, die ursprüngliche Grundform des Ganzen herauszufinden.

Die »Faust«-Dichtung ist, künstlerisch gesprochen, eine lange Reihe von Variationen, die immer verwickelter werden, über ein Thema. Das Thema ist: Der Teufel sucht Faust zu sich herabzuzerren, aber das Mittel, dessen er sich bedient, bewirkt für Faust etwas ganz anderes, als der Teufel beabsichtigte, etwas, was seinem himmlischen Gegner zu gute kommt, nicht ihm. Das ist nun

einmal das Schicksal des Teufels, der sich darüber beklagt: »Der stets das Böse will und stets das Gute schafft.«

Nochmals: Alles, wodurch Mephistopheles Faust erniedrigen und verderben will, verwandelt sich in ein Mittel, Faust zu erhöhen und zu erlösen. Das ist das Thema.

Dieses liegt sämtlichen einzelnen Erlebnissen, in die Mephistopheles den Faust hineinführt, zugrunde, angefangen von dem Liebesabenteuer mit Gretchen bis zur Eindämmung des Ozeans und der Urbarmachung des neugewonnenen Landes.

Zunächst will ich auf einen Punkt nachdrücklich hinweisen, der zum Verständnis der »Faust«-Fabel unentbehrlich ist. Wie bekannt, hat Goethe den »Faust« in zwei Teile geschieden. Hiedurch kommt die entscheidende Gliederung der »Faust«-Fabel oder der Handlung des »Faust« augenfällig zum Ausdruck. Die erste Hälfte der Dichtung zeigt uns, wie Faust in Bund mit dem Teufel tritt und wie ihn der Teufel seine Straße führt. Diese Straße geht im ersten Teil bergab, der Hölle zu. Es hat den Anschein, als ob dem Mephistopheles die völlige Korrumpierung Fausts, welche zu versuchen ihm Gott erlaubt hat, gelingen würde. Vor unseren Augen scheint sich Faust, dessen hoher Geist ehedem so großartig nach den erhabensten Dingen gestrebt, in einen Wüstling zu verwandeln, welcher seiner Sehnsucht nach Teilnahme an göttlicher Erkenntnis und göttlichem Wirken total vergessen hat. Der Liebestrank der Hexe, welche die Begierden seiner Sinne zum höchsten Grade brennender Leidenschaft gesteigert hat, das Beispiel der lustigen Gesellen in Auerbachs Keller, die in viehisch rohem Sinnengenuß und blödem Spaß ihr Genügen finden, hat dazu helfen müssen, diese im gemeinen Sinn epikuräische, ihm ursprünglich fremde Lebensauffassung in Fausts Seele zu drängen. Faust scheint zu dem zu entarten, was

der Doktor Faustus des Volksbuches von Anfang an ist: ein skrupelloser Wollüstling, der nur nach Genuß giert und sich die Mittel hiezu mit Hilfe seines höllischen Genossen unbedenklich schafft durch Verführung, Betrug (der Totenschein von Frau Marthens Gemahl), Diebstahl an Kirchengut, der gewissenlos den Bruder der verführten, schwangeren Geliebten niedersticht, ihre Mutter vergiftet und sich vor der Verantwortung für seine Untaten in den scheußlichen Wollustwirbel des Hexensabbats flüchtet. Von ihm verlassen, mit Schmach bedeckt, jeder Stütze beraubt, gebiert und ermordet Gretchen ihr Kind, wird eingekerkert und zum Tode verurteilt, und Fausts Versuch, sie zu retten, mißlingt, nicht durch äußere Hindernisse, sondern weil Gretchen sich von ihrem noch immer mit verzweifelndem Herzen geliebten Faust nicht retten lassen will. Denn die teuflische Verruchtheit des Geliebten ist ihr in ihrer vollen Grauenhaftigkeit aufgegangen, so daß sie den schmählichen, aber sühnenden Henkertod dem Leben mit ihrem Freund vorzieht, das ja für sie doch nur die Vollendung der sittlichen Verderbnis, in die sie durch Fausts Liebe geraten ist, bedeuten würde.

Die Kerkerszene bedeutet den Tiefpunkt in der höllenwärts führenden Entwicklung. Mephistopheles' Werk scheint dem endgültigen Erfolge nahe. Faust, der Große, Herrliche, ist entartet zum Abenteurer, zum doppelten und dreifachen Mörder, zum gewerbsmäßigen Verführer, zum gemeinen Wollüstling. Man fragt, wo ist hier das Mißlingen der teuflischen Absicht zu finden, das, wie ich vorhin ausführte, das vielfach variierte Grundthema der »Faust«-Dichtung sein soll? Und doch ist dieses Mißlingen vorhanden und man braucht die Dichtung nur mit frischem, unbefangenem Auge zu lesen, um zu entdecken, daß Mephistopheles durch die Mittel, durch welche er Faust moralisch völlig zugrunde zu richten und ihn zu seinem Sklaven zu machen gedachte, ohne es zu wissen und zu

wollen, in Fausts Seele ein neues und großes Etwas erschaffen hat, durch welches sein Verhältnis zum Geist des Bösen, statt unlöslich zu werden, gelockert wird, so daß es Faust möglich wird, sich von der Führung des Teufels mehr und mehr zu befreien und einen neuen Lebensweg zu beschreiten, zu Zielen, die nicht der Teufel, die er sich selbst aus eigener Kraft gesetzt hat, die der Teufel gar nicht mehr zu fassen vermag, die ihrem Wesen nach der Tendenz des Teufels, des verneinenden und zerstörenden Geistes, entgegengesetzt und feindlich sind, bei deren Verwirklichung er ihm aber gleichwohl als Diener helfen muß. Sein einziges Bemühen ist fortan, die Erfolge des Faustschen Strebens zu schädigen und womöglich zu zerstören und in Fausts fruchtbringende Saat sein giftiges Unkraut zu säen. Das Ende dieser gottwärts führenden Entwicklung Fausts ist, daß dieser schließlich sich einem Werke widmet, das ganz und gar positiv ist, ganz im Sinne Gottes und gar nicht mehr im Sinne des Mephistopheles. Zwar gelingt es dem Teufel, der Fausts Helfer ist, ihn bei diesem Werke auch noch in Schuld zu verwickeln, ihm die Freude daran durch Erblindung zu vergällen und seine Scheinarbeit in Fausts redliches Werk einzuschmuggeln, aber es hilft ihm nichts. An diesem Werke, das im Sinne Gottes, nicht in dem des Teufels ist, erlebt Faust doch ein Vorgefühl von Befriedigung; Befriedigung selbst, restlos volle, kann er deshalb nicht fühlen, weil an der Art, wie das Werk vollendet wurde, und an dem Werke selbst doch noch ein entwertender Anteil des teuflischen Helfers merkbar ist. Faust ist zu Mut, wie etwa einem idealen Unternehmer größten Stils, der in ungeheurer Arbeit ein Werk vollendet hat, das der Menschheit zum Heil gereicht, wie etwa beispielshalber den Panamakanal, dem aber die Befriedigung der Gedanke vergiftet, daß es nicht ohne Schwindel dabei abging, daß Menschen gewissenlos ausgebeutet (»Bezahle, locke, presse bei!«). Existenzen ver-

nichtet werden mußten (Philemon und Baucis), damit das Werk vollendet werden konnte und daß schließlich doch immer vergängliches (dem Geist der Zerstörung verfallenes) Menschenwerk bleibe, nicht etwas Ewiges, Vollkommenes sei. Aber in der Idee ist das Werk rein göttlich, wenn auch in der Realität der Teufel mit im Spiele ist.

Durch die Befriedigung an diesem Werke, das Gottes ist, nicht des Teufels, reißt das Band, das Faust an den Teufel knüpft, entzwei, er ist erlöst.

Die zunehmende Lockerung dieses Bandes, die Selbstbefreiung Fausts aus der Gewalt des Teufels, in die er sich in seiner Verzweiflung, mit Zulassung Gottes, gestürzt hat, ist der Inhalt des zweiten Teiles des »Faust«. Man kann den Inhalt der ganzen »Faust«-Dichtung in zwei knappe, den beiden Teilen des »Faust« entsprechende Formeln ausdrücken:

Erster Teil: Wie ein großer Mensch, über den Gott dem Teufel Macht gegeben hat, in die Gewalt des Teufels bis zum Anschein völliger Verlorenheit gerät.

Zweiter Teil: Wie dieser Mensch sich trotzdem durch die göttlichen Kräfte, die in ihm sind, aus der Gewalt des Teufels selbst befreit.

Das ist die Fabel der »Faust«-Dichtung, auf die kürzeste Form gebracht.

*

Ich bemerkte vorhin, die fürchterlichen Erlebnisse, in die Faust durch sein Abenteuer mit Gretchen gerät, die Verbrechen, in die er durch den Teufel verstrickt wird, haben etwas in seiner Seele erschaffen, was den Ausgangspunkt seiner Befreiung vom Teufel bilde; Mephistopheles sei also sein Anschlag mißlungen, er habe, wie immer, etwas Böses gewollt und etwas Gutes geschaffen. Das verhält sich so: Mephistopheles hat, als er sich des ersten besten jungen und hübschen Mädchens — zufällig kam gerade Gretchen Faust mit dem Liebestrank im Leibe in den Wurf — zu seinem Zweck, Faust

zu korrumpieren, bediente, nicht im entferntesten daran gedacht, daß zwischen Faust und Gretchen irgend ein Gefühl entstehen könne, bei dem etwas anderes als die Sinne beteiligt sei. Ebensowenig Faust. Dieser erblickt Gretchen und verspürt gleich heftigen Appetit nach dem hübschen Ding. »Hör', du mußt mir die Dirne schaffen.« Er will die Sache schnell abmachen, am liebsten mit einem Schmuck als Geschenk oder Kaufpreis. In der nächsten Nacht schon will er sie besitzen. Daher muß Fausts berühmte Anrede »Mein schönes Fräulein, darf ich's wagen« frech, fast brutal gespielt werden, er will sich gleich einhängen.

Aber etwas völlig anderes entwickelt sich durch die Begegnung Fausts mit Gretchen, als Mephistopheles und Faust selbst erwartet hatten. Man muß die Gretchen-Episode in Zusammenhang mit dem Grundgedanken der ganzen Dichtung bringen, um ihre Bedeutung richtig zu verstehen, nicht sie bloß als eine rührende und poetische Liebesidylle an sich betrachten. Sie erhält die innere, dramatische Spannung dadurch, daß Himmel und Hölle, wie im ganzen Gedicht, auch hier um Faust kämpfen; die Hölle ist durch Mephistopheles repräsentiert, in dem unschuldigen Gretchen aber ist eine himmlische Gewalt, die ahnungsvoll die furchtbare Macht empfindet, der Faust verfallen ist, und ihn von dieser zu erlösen sucht. Statt des groben Sinnengenusses, den Faust bei ihr suchte, lernt er — sehr gegen die Absicht des Teufels — in ihr den Zauber der Unschuld und Reinheit fühlen, es erschließt sich ihm in ihrem Herzen, das sich seiner Werbung schnell öffnet, die ganze Unendlichkeit hingebender, grenzenloser Liebe . . .; auch in Fausts Herzen erwachen bisher ungekannte Gefühle der Zärtlichkeit. Er, der anfangs schnell und frech zugreifen wollte, entflieht, da er gewahrt, daß sich Gretchen ihm gewährend zuneigt, vor sich selbst in die Wildnis und fast mit Gewalt muß ihn Mephistopheles zu ihr zurückschleppen.

Und als sie dann Faust die letzte Gunst gewährt hat, da gelingt es zwar Mephistopheles, den himmlischen Duft von diesem Herzensverhältnis abzustreifen und es in Fausts Augen zu einer gewöhnlichen Liebschaft, bei der auch Geschenke eine Rolle spielen, zu degradieren, aber als nun, während Faust, zum Mörder geworden, Gretchens im Arm wüster Hexenliebchen vergißt und die Katastrophe über die verlassene Geliebte hereinbricht, da wird Fausts Herz trotz seiner Schuld, durch seine Schuld aufs neue mächtig vertieft und bereichert, wie wir Menschen überhaupt unsere beste Weisheit durch die Erfahrung der Schuld gewinnen. Er lernt an dem grausamen Geschick Gretchens »der Menschheit ganzen Jammer« empfinden und verstehen (wer darf sich weise nennen ohne gerade dieses Wissen?), und bei dem Nachtbesuch in Gretchens Verlies, da sieht er etwas mit Augen, etwas Großes und Heiliges, von dem der Teufel am allerwenigsten wollte, daß es sich Faust offenbare. Das ist die ungeheure Macht des reinen sittlichen Gefühles. Er sieht Gretchen sich zusammenkrümmen in Angst vor dem Tod, er sieht, daß sie ihn, trotz der Verbrechen, die er an ihr begangen hat, mit grenzenloser Liebe liebt, aber er sieht, wie sich bei seinem Anblick etwas in ihr gewaltig erhebt, das stärker ist als ihre Todesangst und ihre Liebe: das sittliche Gefühl; dieses heißt sie den schmachvollen Tod vorziehen der Rettung durch den Geliebten, vor dem sie trotz ihrer Liebe schaudert. In der Finsternis des Kerkers sehen wir Faust vor uns, wie aus Gretchen eine himmlische, aus Mephistopheles eine höllische Stimme seine Seele ruft. So hat er durch die Begegnung mit Gretchen, welche ihm nur flüchtige Sinnenlust bieten sollte, etwas ganz anderes erlebt, etwas, woran er und der Teufel nicht gedacht haben, die unergründliche Tiefe des Mysteriums der Weiblichkeit: Liebe, die selbst durch Verbrechen des Geliebten nicht vernichtet wird, und sittliches Gefühl, das stärker ist als

Liebe und Todesangst. Wohl ist Faust durch den Einfluß des Teufels zum Verbrecher geworden, zum gewissenlosen Mörder, zum Wüstling und Betrüger, aber in seine Seele hat er als Frucht und Ertrag seines Abenteuers mit Gretchen ein hohes Gut aufgenommen, ein Heiligtum, das, wie er lange nachher sagt, »festgehalten, überglänzte jeden Schatz«: die Dreifaltigkeit der Weiblichkeit, der Liebe und der Sittlichkeit. Dieses innere Gut adelt sein Inneres. So hat er, indem er äußerlich sank, durch Gretchen eine innere Läuterung erfahren, die nie mehr ganz verschwinden kann. Wiederum hat der Teufel durch das Mittel, welches Faust zu sich herab erniedrigen sollte, ihn erhöht, der Region des Göttlichen näher gebracht und so selbst Fausts aufsteigende Entwicklung eingeleitet, wieder hat er das Böse gewollt und das Gute geschaffen — das Grundthema der ganzen »Faust«-Dichtung!

Hierin liegt die unermeßliche Genialität der »Faust«-Dichtung: daß Fausts seelische Läuterung, also die Vorbereitung seiner schließlichen Erlösung von dem Bunde mit dem Bösen, sich vollzieht durch das Liebesverhältnis mit Gretchen, welches dem Satan als Mittel dienen sollte, ihn ganz und gar und für ewig sich zu eigen zu machen. Also schon das in Gretchen verkörperte Irdisch-Weibliche zieht ihn hinan. Darum, da jeder Aufstieg Fausts in höhere Regionen seiner Entwicklung erfolgt unter Beihilfe einer neuen Inkarnation der Weiblichkeit (den nächstfolgenden Aufstieg vermittelt Helena, die traum- und märchenhafte Verkörperung des antiken königlichen Frauenideals), hat Goethe am Schluß des Gedichtes den chorus mysticus, den Sinn des Gedichtes aussprechen lassen in den Worten: »Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.« Denn Goethe glaubte fest an eine Fortdauer nach dem Tode und dachte sich die fernere Entwicklung der Seele im Jenseits auch immer wieder vermittelt durch eine weibliche Macht. In der Schlußszene ist diese ewigweib-

liche Macht symbolisiert durch die Mater gloriosa und der sehnsüchtig zu ihr aufschwebenden Seele Gretchens.

*

Wie ich vorhin die Bedeutung der Gretchen-Episode für die »Faust«-Fabel ausführlich dargelegt habe, so ließe sich auch die der Gretchen-Episode im zweiten Teil entsprechende Helena-Episode in ähnlicher Weise zergliedern. Es würde sich zeigen, daß auch hier Mephistopheles Faust den Weg zur Helena, dem höchsten irdischen Frauenideal, Fausts geistiges Wesen völlig verkennend, nur in dem Gedanken vermittelt, daß es Faust nach höheren Graden des Liebesgenusses gelüste, als gewöhnliche Erdenfrauen sie gewähren können. Von dem, was Faust bei Helena und der Umwelt, in der sie lebt, finden und als dauernden, ihn wieder läuternden und adelnden Gewinn für sich erreichen wird, davon hat der verneinende Geist, dessen Gesichtskreis in Liebessachen auf gemein Erotisches beschränkt ist, natürlich nicht die leiseste Ahnung.

Ja, er kann Faust zwar angeben, wie er es anzustellen habe, um zu Helena zu gelangen, aber die Tat muß Faust selbst vollbringen, da erweisen sich die Zauberkünste des Teufels als ohnmächtig. Das Ideal verwirklichen, das kann nur ein schöpferischer Geist wie der Fausts, nicht der Geist, der stets verneint. Dies der Sinn des Ganges zu den Müttern, an dem so viel herumgedeutelt worden ist. Faust muß zum Urgrund der Dinge hinabsteigen, um mit gebietender Kraft das Ideal als lebendige Erscheinung an das Licht des Tages zu rufen. Der Sinn der Helena-Episode ließe sich deuten durch die Worte: Faust als schaffender Künstler. Die Frucht seiner Vermählung mit dem höchsten Ideal der Schönheit ist Euphorion, die Poesie selbst.

Aber auch diese geistige Welt voll Größe und Schönheit, die Fausts hoher Geist aus seiner eigenen Tiefe geschaffen hat, bricht zusammen. Denn Mephistopheles hat

doch noch Anteil an ihr, obwohl sie Fausts Werk ist. Denn sie ist unwirklich, Traum und Wahn sind die Stoffe, aus denen sie aufgebaut ist. Sobald die Poesie wirklichen Flug versucht, stürzt er und mit ihm stürzt die Welt schöner Illusion in nichts zusammen. Aber die Traumliebe zur halbgöttlichen Heroine hat, wie einst die Gretchen-Liebe, in Fausts Seele etwas Neues, Gewaltiges hinterlassen: großartigen, heroischen Tatendrang; sie gab seiner Schöpferkraft die Richtung auf die Realität des Lebens. Indem Faust in diese letzte Periode seines Erdenlebens tritt, nicht mehr genießt, nicht mehr in einer erträumten und erdichteten Seligkeit schwelgt, sondern ein Ideal im harten Materiale irdischer Realität schöpferisch zu verwirklichen sucht, wird er selbst wie der Erdgeist, der ihm einst das Hohnwort zugerufen hat: »Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir!« Damit erreicht er die Grenze, die menschlichem geistigen Wachstum hienieden gezogen ist. Sein Ich ist ihm nichts mehr, die Sache, das Werk, die Menschheit alles. In seinen letzten Momenten, erblindet, umlauert von den Gerippen, das offene Grab vor seinen Füßen, erlebt er einen Augenblick gottähnlichen Daseins, ein Vorgefühl möglicher Befriedigung durchschauert ihn. Er spricht, wenn auch an eine Bedingung geknüpft, die Worte aus, an die er einst das Ende seines Erdendaseins geknüpft hat, und sinkt tot in die Arme des Mephistopheles.

Dieser hat seine »Wette« mit Gott verloren. Wohl hat Faust ein Vorgefühl möglicher Befriedigung erlebt, deren Unmöglichkeit er einst in leidenschaftlicher Verzweiflung behauptet hatte, aber diese Befriedigung haben ihm die in ihm wirkenden göttlichen, dem Teufel entgegengesetzten Kräfte verschafft, nicht Mephistopheles. So ist Faust auch nach dem Pakt, den er mit dem Satan geschlossen hat, von Rechts wegen befreit.

Die Fabel des zweiten Teils des »Faust«.

Nicht einen Kommentar zum zweiten Teil des »Faust« wollen diese Zeilen bieten, sondern nur eine möglichst knappe Erzählung seiner Fabel, deren Zusammenfassung und Freilegung von den sie in tropischer Fülle überwuchernden Episoden und Arabesken der Zweck meiner Bühnenbearbeitung ist. Könnte hiedurch doch auch dem Geist des Publikums, das die vielen Auslegungen daran gewöhnt haben, den zweiten Teil des »Faust« als eine Reihe tiefsinniger und mysteriöser Rätsel anzusehen, deren Auflösung ihm vom Dichter zugemutet wird, die schöne, ursprüngliche Naivetät zurückgegeben werden, die sich am märchenhaft-bunten Geschehen genug sein läßt und sich im Genießen durch die Anregungen zu symbolischer und allegorischer Deutung, die allenthalben in diesem philosophischen Märchen spuken, nicht irre machen läßt, wenigstens nicht im Theater, so lange die Aufführung dauert.

Nach Gretchens jammervollem Ende verfiel Faust in schwere Gemütszerrüttung, von welcher er erst nach längerer Zeit und verzweiflungsvollem Umherirren in anmutiger Alpennatur Genesung fand. Zu neuer Lebensfreude erwacht, fand er sich auch innerlich umgewandelt und zum ersten Male enthüllte sich seinem titanischen Geist die Wahrheit, daß sich das Menschenleben ohne entsagenden Verzicht nicht führen und genießen läßt, sowie das Auge es nicht erträgt, unmittelbar in die Quelle des Lichtes selbst, in die Sonne, zu schauen,

sondern sich nur an dem mannigfaltigen Farbenspiel, mit welchem das Licht die Dinge umkleidet, erfreuen kann. Durchdrungen von dieser Erkenntnis, entschlossen, sich dieselbe nicht wieder entreißen zu lassen, mischte sich Faust wieder in das rege Weltleben und erschien am Hofe des Kaisers, der sich in einer nahen Reichsstadt soeben anschickte, die Fastnacht mit Mummenschanz und sonstiger Kurzweil lustig zu begehen. Bei diesem Gang zu Hofe gesellte sich auch sein alter dämonischer Begleiter wieder zu Faust, Mephistopheles, der ihn während seiner Reuezeit verlassen hatte, aber kaum ganz aus dem Auge verloren haben dürfte. Als Wundermann führte sich Faust am Kaiserhofe ein und errang alsbald dadurch Ansehen und Vertrauen, daß er der drückenden Geldnot des Monarchen durch die von Mephistopheles ersonnene schwindelhafte Ausgabe nur fiktiv gedeckten Papiergeldes einstweilen ein Ende machte. An dem durch den plötzlichen Geldüberfluß erzeugten genußfrohen Welt- und Hofleben nahm Faust regen Anteil, aber mitten im Geräusch dieses oberflächlichen Treibens ereilte ihn abermals sein Verhängnis: er erlitt einen Rückfall in sein ursprüngliches und eigentliches Faustwesen, das sich nicht mit dem »farbigen Abglanz« begnügt, sondern in die Sonne selbst blicken will. Nur spielte sich dieser Rückfall nicht wie einst, da er den Erdgeist beschwor und dessen Anblick nicht ertragen konnte, auf dem Gebiet des Erkennens und Denkens ab, sondern im Reich der Schönheit. Faust war es nicht genug, sich einzelner schöner Dinge zu freuen, er wollte die Schönheit selbst in ihrer idealen, absolut vollkommenen Verkörperung besitzen. Das kam so: Der humanistisch gestimmte, jugendliche Kaiser, gewöhnlicher Vergnügungen satt, äußerte gegen Faust das Gelüsten, die Gestalten des Altertums, namentlich das schönste Weib und den schönsten Jüngling der antiken Sage, Helena und Paris, leibhaftig zu schauen,

und Faust, im Vertrauen auf die Zauberkünste des Mephistopheles, machte sich anheischig, den Wunsch des Kaisers zu erfüllen. Aber als Faust diesen Wunsch dem Mephistopheles vortrug, machte Faust die ihm neue Erfahrung, daß die Neubelebung antiker, seit Jahrtausenden begrabener Schönheit außerhalb der Machtgrenze des höllischen Tausendkünstlers liege. In die Enge getrieben, mußte ihm der Geist, der stets verneint, gestehen, daß nur Faust selbst diese schöpferische Tat: die Gestaltung längst nicht mehr vorhandenen Lebens aus dem Nichts, vollbringen könne. Faust muß selbst zum Urgrund der Dinge, zu den Müttern, hinabsteigen, um die herrlichen Gestalten der hellenischen Antike an den irdischen Tag heraufzuholen. Zum ersten Male empfindet Faust, der bisher nur gegrübelt, sich gesehnt und genossen hat, in seiner gebietenden Hand die Macht und die Seligkeit des Schaffens, und von diesem Augenblick an verändert sich sein Verhältnis zu Mephistopheles: Fortan ist er der Führende, der Befehlende, und Mephistopheles schrumpft zum Handlanger, zum Diener ein. Wirklich befriedigte Faust das neugierige Gelüsten des Kaisers, er ließ ihm, wie durch visionäre, magische Schöpfergewalt, Helena und Paris erscheinen.

Aber unfähig, sich mit dem bewundernden und entsagenden Anschauen des Urbildes aller Frauenschönheit zu begnügen, ergriff rasende Leidenschaft, solche Schönheit zu besitzen, sein aufflammendes Herz; er griff, wie dies so manchem Künstler schon begegnet ist, mit begehrender Hand nach dem in überirdischer Schönheit leuchtenden Gebilde seiner eigenen schöpferischen Kraft und Phantasie wie nach einer Wirklichkeit und stürzte bewußtlos nieder, als er ins Leere faßte. Mephistopheles sah alsbald ein, daß ihm, wenn er Faust nicht ganz verlieren wolle, nichts übrig bleibe, als Faust, koste es was es wolle, wenigstens die lebendige Illusion

realen Besitzes der Helena, dieses nur in uralter Sage lebenden Weibes, zu verschaffen. Er traf, um Faust zu dieser geheimnisvollen Wollust zu verhelfen, gar kuriose Veranstaltungen, weit seltsamere und mysteriösere, als er einst nötig hatte, um Faust mittels des Aphrodisialtums der Hexe mit Gretchen zu verkuppeln. Die Hexe tut es nicht mehr, er bedarf eines Gelehrten und eines auf künstlichem Wege hergestellten Menschen, um Faust mit Helena zusammenzubringen. Daher trug Mephistopheles den noch immer bewußtlosen Faust fürs erste in seine verlassene Studierstube zurück. Nur durch die Studierstube führt ein geistiger Weg ins alte Hellas, und nur ein künstlich erzeugter, nicht ein natürlicher und wirklicher, daher mit seinem Zeitalter und seiner Wirklichkeit untrennbar verwachsener Mensch kann diesen Weg zu gehen wagen. War doch auch die hellenisierende Welt- und Kunstanschauung, in welcher unsere Klassiker sich eine Zeitlang gefielen, etwas künstlich Erzeugtes, wie der von Wagner unter Mephistopheles magischer Beihilfe erzeugte Homunkulus in seiner gläsernen Phiole. Kaum ist Homunkulus fertig, so weiß er auch alsbald, was Faust braucht: die Anschauung der hellenischen Welt, wo er den höchsten Schönheits- und Liebesgenuß einzig und allein finden kann. Unter Homunkulus' Führung trägt Mephistopheles den bewußtlosen Faust in die Traumwelt der hellenischen Antike — so wie die konstruierende Archäologie der Sehnsucht des Dichters zu lebendiger poetischer Intuition des Hellenentums verhilft. Nachdem Faust einmal Helena erblickt hatte, vermochte er es in der ihn umgebenden nordisch-mittelalterlichen Welt nicht mehr auszuhalten und erwachte erst wieder zum Leben, sobald er in die ihm einzig homogene und natürliche Umgebung gebracht worden war und ihre großen Gestaltungen erblickt hatte. In der mondbeschienenen Welt antiker Sage, in die Faust nunmehr versetzt ist, sucht er mit der Inbrunst

eines verzweifelt Liebenden nach Helena. Homunkulus verwies ihn an den Zentauren Chiron und dieser an die Sibylle Manto. Manto, die, nach ihrem kühnen Wort, den liebt, der Unmögliches begehrt, erbarmte sich endlich Fausts und öffnete ihm die Türe hinab zur Unterwelt. Und in ihrer geheimnisvollen Tiefe, im hellen Glanz der unwirklichen Sonne Homers, erlebte Faust mit der vollen Intensität einer realen Erfahrung seine Begegnung und Vermählung mit Helena, dem Urbild aller Frauenschönheit. Aber dieses geisterhafte Liebesglück war nicht von Dauer. So überirdisch schön es war, so sehr es Faust mit den Wonnen eines Liebesgenusses durchzuckte, den menschliche Nerven kaum mehr zu ertragen fähig sind, trug es doch durch seine Unwirklichkeit und raffinierte Künstlichkeit den Keim raschester Selbstvernichtung in sich. Euphorion, die Verkörperung höchster Poesie, entsprang diesem Bunde zwischen Faust und Helena, und an der Angst, mit welcher die Eltern den Tänzen und Spielen dieses unbändigen Jünglings zusahen, indem der Titanismus des Vaters mit der überirdischen Anmut der Mutter verschmolzen schien, empfanden sie, daß ihr Traumglück an das Leben dieses Kindes geknüpft sei. In Euphorion aber war ein dunkler Trieb zur Selbstvernichtung, ein Streben nach dem Unmöglichen, ein heroischer Ikarusdrang. Faust hatte sich vor Zeiten nur gewünscht, Flügel zu haben, um seiner Sehnsucht nachzufliegen, sein Sohn aber, ohne Flügel zu haben, wagte wirklichen Flug, und kaum war er in der Tiefe eines Abgrundes zerschellt, so stürzte die Wahn- und Traumwelt, in welcher Faust den schwindelnden Gipfel erotischen und geistigen Glückes genossen hatte, jäh in das Nichts zusammen, aus welchem Fausts gewaltige Schöpferkraft unter Mephistopheles' heimlicher Mithilfe sie heraufbeschworen hatte und er erwachte in der wirklichen Welt und Zeit, in die sein Schicksal ihn unwiderruflich hineingeboren

hatte, und der er nur durch den Zauberflug seiner übermächtigen Phantasie auf kurze Zeit entflohen war. Wie hätte diese Welt auch dauern können, da an ihrer Erzeugung der dämonische Geist der Verneinung verborgenen Anteil gehabt hatte?

Aber nicht, wie nach Gretchens Verlust, versank Faust jetzt in wahnsinnige Verzweiflung. War ihm doch die schöpferische Kraft verblieben, die ihn zur Erzeugung einer großartigen Phantasiewelt befähigt hatte, und im Vollgefühl ihres Besitzes erschien ihm die Wirklichkeit, in die ihn die letzte Katastrophe zurückgeworfen hatte, nicht als etwas Schales, Nüchternes und Lebensunwürdiges, sondern er erkannte in ihr Feld und Stoff mächtigster und eigentlichster Betätigung seiner Schöpferkraft. Nach Helenas Verlust, geadelt durch den Schmerz über die Vergänglichkeit des Schönsten und Hehrsten, was die Erde dem Menschen zu bieten vermag, trat Faust nun in die reifste, höchste und letzte Periode seines Lebens, in die Periode der schöpferischen Tat. Alle Tiefen und Höhen des Lebens hatte er durchmessen, die Entzückungen und die Verzweiflung des Denkens, die Seligkeit der Liebe zu einem einfältigen und gemütstiefen Mädchen, den Jammer, in dem diese Liebe endigte, die Exaltationen einer durch vornehmste geistige Reize, unvergleichliche Schönheit und edelste Kultur gewürzten Leidenschaft für eine halb erträumte königliche Frauengestalt — jetzt durchreißt er den Schleier des Wahnes und subjektiver Illusion, der ihn bisher umsponnen hatte, nun steht er etwas ihm Neuem, der Wirklichkeit, Auge in Auge gegenüber und erprobt an ihr seine schöpferische Kraft, um sie zu überwinden und zu beherrschen. Vergebens versucht Mephistopheles ihn von dieser heroischen Aufgabe durch allerlei Lockungen der Selbstsucht abzuziehen. Faust hat für diese teuflischen Versuchungen nur noch ein verächtliches Lächeln. Er übersieht und durchschaut nun den

Teufel, der ehemals solche Gewalt über ihn besessen hatte.

Mephistopheles muß ihm freilich, ohne Fausts Sinnen und Wollen fassen zu können, zur Verwirklichung seiner Pläne verhelfen; durch Trug- und Zauberkünste gewinnt er eine Schlacht, die dem Kaiser die Krone rettet, weshalb dieser Faust den Meeresstrand zum Lohne als Lehen verleiht. Alsbald beginnt der alternde Faust den gewaltigen, Kultur schaffenden Kampf gegen die Elemente und trotzt der See fruchtbares Menschenland ab. Die Befriedigung, die solche Arbeit Faust gewährt, kann Mephistopheles nicht begreifen. Ihm bleibt nichts übrig, als in die Kultursaat, die Faust aussät, sein höllisches Unkraut zu streuen; er weiß Faust in seiner rücksichtslos vorschreitenden Kolonisationstätigkeit zu verbrecherischen Handlungen zu verleiten und tröstet sich über den Verlust seiner Macht über Fausts Geist durch den Gedanken an die Vergänglichkeit und Nichtigkeit der Werke, die Faust schafft. Aber er vermag nicht zu verhindern, daß Faust angesichts seiner Tätigkeit, an der Mephistopheles einen inneren Anteil nicht mehr hat, eine Ahnung möglicher Befriedigung empfindet, einer Befriedigung, wie er sie ihm nicht zu verschaffen vermocht hat. Faust empfindet diese Befriedigung am reinsten und größten im Augenblicke seines Sterbens, da er blind geworden ist und die Lemuren schon zu seinen Füßen sein Grab schaufeln. So hat sich Faust aus eigener Kraft schon längst von dem Bündnis mit dem Satan erlöst, das er in der Verzweiflung seiner ersten Lebensperiode abgeschlossen hatte, und wenn auch nicht die Engel sein unsterbliches Teil aus dem von Dämonen umlauerten Grabe zum Himmel emportrügen, so würde seine Seele doch nicht dem Teufel verfallen sein. An den Thronstufen der Mater gloriosa findet er Gretchen wieder, von der er im Kerker verzweiflungsvollen Abschied genommen hatte, und sie, die nie Vergessene, ist

es, die ihn im jenseitigen Leben zu höheren Daseinsstufen emporleitet.

Ich will nicht sagen, daß diese Erzählung den objektiven Inhalt der Goetheschen Dichtung erschöpfe. Wie jeder seine Welt sieht, so liest er seinen »Faust«. Aber diese Auffassung des zweiten Teils der Dichtung liegt meiner Bühnenbearbeitung sowie der Aufführung im Deutschen Schauspielhause zugrunde.

An meinem Geburtstage*.

So rast' ich am Geburtstag denn zu Hause!
Mir ist um's Herz wie weiland Doktor Faust
Bei später Rückkehr in die Denkerklause,
Worin er schwere Jahre lang gehaust.
Im Garten draußen webt der Frühling leise,
Durch's offne Fenster mit dem Amselschlag
Besucht manch' Bild von bunter Lebensreise
Mein alternd Herz an diesem stillen Tag.

Sind sie zur Wahrheit worden, jene Träume,
Die trunken einst die junge Brust geschwellt?
Wie viel, was sicher schien, zerstob in Schäume!
Wie manche Hoffnung ist wie Glas zerschellt!
Das meiste spurlos in den Sand verronnen,
Was ich mit heil'ger Herzensglut geplant;
Das wen'ge selbst, dem Schicksal abgewonnen,
Sieht anders aus, als Jugend einst geahnt.

Der Welt des Scheins bin ich nun ganz ergeben:
Was ich erlebt, erlitten und gedacht,
Es fruchtet nicht dem dauernd wahren Leben,
Der Bühne nur und ihrer flücht'gen Pracht;
Um ihre Täuschung sinnreich zu verstärken,
Geb' ich das Herzblut meines Wesens hin,
Statt eignen Schaffens dien' ich fremden Werken
Und opfre ihnen alles, was ich bin.

* Antwort auf einen poetischen Glückwunsch der drei Hauptdarsteller in der ersten »Faust«-Aufführung des Deutschen Schauspielhauses zu Hamburg.

Die Heimat hab' ich, wie sie mich, verloren,
Dem Teuersten, was mein ist, leb' ich fern . . .
Verwünsch' ich nicht den Tag, der mich geboren,
Nicht meines Erdenloses irren Stern?
Schon weicht mein Herz dem schmerzlich kranken Triebe —
Da fliegen klingend holde Grüße her,
Da hör' ich gute Worte treuer Liebe . . .
Und meinen Gram versteh' ich selbst nicht mehr.

Faust, Gretchen und Mephisto, Dank euch dreien,
Und allen Dank in unserm Schauspielhaus,
Die seinen Zielen sich von Herzen weihen!
Sprecht, was ich fühle, ihnen freundlich aus.
Denk' ich so mancher Schlacht, die wir geschlagen,
Und manchen Flugs in sonnennahe Höh'n,
Darf ich, wie Faust, zum Augenblicke sagen:
»Verweile doch, du bist so schön!«

Hietzing, im Frühling 1907.

Aphorismen zur Darstellung des »Hamlet«.

Damit die Handlung des »Hamlet« und die ursachliche Verkettung der einzelnen Vorgänge dem Zuschauer plastisch entgegentrete, empfehlen sich einige Verschiebungen der üblichen Akteinteilung. Ich habe bei der Aufführung des Werkes im Deutschen Schauspielhaus zu Hamburg, die am 17. Oktober 1908 stattfand, sämtliche Zwischenakte so gelegt, daß sie mit den natürlichen Einschnitten der Handlung zusammenfallen und daher die innere Gliederung der Dichtung sinnfällig zum Vorschein bringen. »Hamlet« besteht aus fünf größeren Szenengruppen, deren jede einen dramatischen Vorgang erzählt. Ich will der Kürze halber die Inhalte dieser fünf Szenengruppen (Akte) durch ähnliche Formeln bezeichnen, wie sie in manchen Ausgaben des Nibelungenliedes als Aufschrift über den einzelnen Aventiuren stehen. Also:

Erster Akt: Wie Hamlet durch ein Gespenst die Ermordung seines Vaters erfuhr.

Zweiter Akt: Wie Hamlets Feinde ihm sein Geheimnis zu entlocken versuchten.

Dritter Akt: Wie Hamlet seine Rache versuchte, wie sie ihm mißlang und er nach England verschickt wurde.

Vierter Akt: Wie Hamlet wunderbar gerettet wurde, nach Dänemark zurückkam und was während seiner Abwesenheit zu Hause geschah.

Fünfter Akt: Wie Hamlets Feinde ihm nach dem Leben strebten und wie er sterbend seine Rache doch noch vollzog.

Einer Verschiebung bedurften nur der zweite und dritte Zwischenakt.

Ich zog die erste Szene des dritten Aktes (von »Und lockt ihm keine Wendung des Gesprächs . . . .« »Wahnsinn bei Großen darf nicht ohne Wache geh'n . . .«) zum zweiten Akt hinüber, den sie abschloß.

Ich tat dies deshalb, weil Hamlets Gespräch mit Ophelia (»Geh' in ein Kloster!«) zu den Szenen gehört, in welchen der König im Bunde mit Polonius den Prinzen, der sich wahnsinnig stellt, auszuforschen trachtet. Die Ophelia-Szene bildet die höchste Steigerung dieser Spionierszenen und zugleich ihren Abschluß. Die höchste Steigerung, weil bisher nur Menschen, mit denen Hamlet keine tiefere Gemütsbeziehung verbindet, Hamlet sein Geheimnis abzulisten versucht haben, während er sich jetzt im anscheinend unbelauschten Gespräch mit dem Mädchen, das er liebt, verraten soll; den Abschluß, weil der König, der dieser Szene heimlich beigewohnt hat, nun klar erkennt, daß Hamlet nicht wahnsinnig ist, und den Entschluß faßt, Hamlet unter einem Vorwand nach England zu schicken.

Wenn die Ophelia-Szene, von ihren sie vorbereitenden Vorläufern getrennt, nach einem längeren Zwischenakt isoliert zu Beginn des dritten Aktes, mit dessen ferneren Vorgängen sie gar keinen Zusammenhang hat, gespielt wird, so büßt sie den allergrößten Teil ihrer dramatischen Wucht ein. Sie erscheint aus ihrem natürlichen Zusammenhang gerissen und der erschütternde Eindruck des Kontrastes wird dem Zuschauer abgestumpft, wie ganz anders Hamlet diesen schüchternen Versuch Ophelias, sein furchtbares Geheimnis seinen Feinden ausliefern zu helfen, abwehrt, als die läppischen und dummschlauen Ausholungsversuche des langweiligen Polonius und die Anbiederung der beiden verdächtigen Schulfreunde. Da half sich Hamlet mit Witz, Geist und Ironie, er scheuchte die Zudringlichen von sich wie lästige Insekten . . . Aber Ophelia gegenüber

bricht die Abwehr aus Hamlets Innersten hervor, blitzartig erschütternd, grausam. In seinem Unwillen ahnt er gar nicht, daß Ophelia nur das willenlose, unschuldige Werkzeug seiner Feinde ist, ahnt nicht, daß er durch den wilden Ausbruch seines beleidigten Gefühles, den Wahnsinnigen nachlässig spielend, die dunkle Saat wirklichen Wahnsinns in ihre Seele streut . . . . . Doch davon nachher. Jetzt soll nur bewiesen werden, daß von einer Szenenreihe, die eine deutliche Steigerung zeigt, das Endziel dieser Steigerung, also hier die Ophelia-Szene, nicht losgelöst werden darf. Das wäre, als ob man die Schlußzeile eines Epigrammes, welche die Pointe enthält, erst so lange Zeit nach den ersten, sie vorbereitenden Zeilen vortrüge, daß man diese inzwischen schon halb vergessen hat. Oder als ob man ein Gemälde, das einen einheitlichen Vorgang darstellt, entzweischnitte und in zwei Zimmer verteilte. Also blanker Unsinn. Aber auf unseren Bühnen ist es so nun einmal fest eingebürgert.

Noch eine andere Erwägung zeigt, daß die erste Szene des dritten Aktes (der Buchausgabe) auf der Bühne den Abschluß des zweiten Aktes bilden muß.

Der König läßt Hamlet von Spionen beobachten, um zu ergründen, was es mit dem seltsamen Gebaren des Prinzen eigentlich für eine Bewandtnis habe. In der erwähnten Szene kommt er endlich zum Ziel. Es wird ihm zur Gewißheit, daß weder Wahnsinn noch Liebe im Spiel ist, sondern daß Hamlet etwas anderes, Gefährliches im Gemüt brütet. Daher ist es ein Ding dramatischer Unmöglichkeit, diese Szene von den ergebnislosen Spionierversuchen loszutrennen; die Diagnose »Weder verliebt noch verrückt« muß sich den vergeblichen Auskultationen unmittelbar anschließen.

Ich meine, das muß sogar solchen einleuchten, denen die übliche Akteinteilung zur unüberwindlichen Gewohnheit geworden ist.

Woher kommt es aber, daß man die Notwendigkeit der Verschiebung des Zwischenaktes nicht längst bemerkt hat?

Daher kommt das, weil man den der Hekuba-Rede des Schauspielers folgenden Hamlet-Monolog: »O welch' ein Schurk' und niedrer Sklav' bin ich!«, verführt insbesondere durch die stark tönenden Schlußverse, für den natürlichen Aktabschluß gehalten hat, zu welchem die vorhergehenden Szenen hinführen sollten. Namentlich dem Schauspieler lag es fern, daran zu zweifeln, dem sich in diesem leidenschaftlich bewegten, sich zu einem energischen Entschluß hinansteigernden Monolog ein höchst effektvoller und dankbarer Moment für das Fallen des Vorhanges ergab. Wie sagten die russischen Bühnenarbeiter, als eine deutsche Truppe in Moskau gastierte? »Die Schauspieler schreien, der Akt muß gleich aus sein.«

Wer, wie fast alle Leute, die sich theoretisch oder praktisch mit »Hamlet« beschäftigen, die reflektierende Entschlußlosigkeit Hamlets für das Grundthema des Stückes hält (ein Dogma, über dessen Wahrheit hier nicht gesprochen werden soll), dem erscheint ein Moment, in welchem Hamlet endlich einen Entschluß faßt, leicht als ein so bedeutsamer, daß er durch einen feierlichen Aktschluß betont werden muß. Aber das wirkt, als ob ein Redner ein Semikolon als Schlußpunkt auffasse, oder gar als Ausrufungszeichen, und dadurch zwar momentan einen starken rhetorischen Effekt erzielte, diesen aber nachträglich verzettelte, weil der Rest der durch den Effekt entzweigeschnittenen Periode nun entkräftet nachhinken muß.

Noch ein anderer Grund dürfte die Loslösung der Szene mitverschuldet haben: der Glaube mancher Regisseure, daß sie in einem anderen Raum spiele als der Schluß des zweiten Aktes des Buches. Ein Szenenwechsel, kurz vor dem Aktschluß obendrein, würde das hindernislose Hinstürmen des zweiten Aktes unterbrechen

und so seine Schlagkraft abschwächen. Aber der Szenenwechsel an dieser Stelle ist nicht nur entbehrlich, sondern unmöglich und in klarem Widerspruch mit Shakespeares Willen und Wortlaut. Der Monolog »Sein oder Nichtsein« und die Begegnung mit Ophelia spielen in dem nämlichen Galeriesaal des Schlosses wie die zweite Szene (die Schlußszene) des zweiten Aktes der Buchausgabe.

> Ihr wißt, er geht wohl Stunden auf und ab,
> Hier in der Galerie,

sagt Polonius (Akt II, Szene 2) zum König und fährt fort:

> Da will ich meine Tochter zu ihm lassen.

Und:

> Wir haben Hamlet heimlich herbestellt,
> Damit er hier Ophelien wie durch Zufall
> Begegnen mag,

sagt der König (Akt III, Szene 1) zur Königin. Trotz dieser unzweideutigen Angaben des Dichters über die Örtlichkeit wird der Monolog »Sein oder Nichtsein« und die Ophelia-Szene in vielen Theatern (auch im Burgtheater) in einem anderen Zimmer gespielt als der zweite Akt.

Im Deutschen Schauspielhaus lasse ich nach Hamlets Abgang bei den Worten »Das Schauspiel sei die Schlinge . . .« u. s. w. den Zwischenvorhang für einen Augenblick niedergehen, der hinreicht, um die Vormittagsbeleuchtung in Abendstimmung umwandeln zu lassen. Das gibt dem Zuschauer die Empfindung eines kurzen Zeitintervalls, innerhalb dessen Hamlet aus dem Aufschwung, zu welchem die Hekuba-Rede ihn aufgerüttelt hat, wieder in grüblerische Stimmung zurücksinken kann. Da der Vorhang nach einer Sekunde wieder aufgeht und der Schauplatz unverändert bleibt, nur in andere Stimmung getaucht, so reißt der geistige Faden, der Monolog und Ophelia-Szene mit dem Vorhergehenden

verbindet, nicht ab. Man könnte aber den Zwischenvorhang auch durch eine Stimmungspause, während welcher die Bühne leer bleibt, bis der König und die anderen auftreten, ersetzen.

Die Galerie denke ich mir keineswegs als einen nüchternen »Ort der Handlung«, sondern als einen dem Fels des angeschmiedeten Prometheus oder dem Studierzimmer des verzweifelnden Faust ebenbürtigen Schauplatz. Düster, von großartigen, dem Herrengeschlecht der Ahnen Hamlets angemessenen Formen. Schwere, weite Bogen, durch die man weithin über Land und Meer und Wolken sieht, in die finstere, nur selten von sonnigem Blau überspannte nordische Welt. Seit der blutige Auftrag des Gespenstes auf Hamlet liegt, ist es ihm zur Gewohnheit geworden, in dieser Galerie auf und ab zu gehen, stundenlang, tagelang, grübelnd, lesend oder wenigstens so tuend, als ob er lese, hin und wieder stehen bleibend und mit dem Auge, das fast blicklos geworden ist vom Starren nach innen, dem Flug und den Wandlungen der Wolken folgend. Dieses Auf- und Abgehen, das dem ewigen Wiederholen der nämlichen Gedankenketten körperlich entspricht, zehrt an Hamlet, höhlt ihn aus, macht ihn so todmüde, wie es gewaltsamste Anstrengung nicht könnte, und doch ist es der einzige Zustand, in dem sein durch und durch fieberisch pulsierendes Wesen einen Anflug von Ruhe und Erträglichkeit findet. Das gewohnheitsmäßige Auf- und Abgehen oder wenigstens die Neigung dazu ist das Grundgebaren Hamlets im ganzen zweiten Akt, auf welches, wie auf eine Grundfläche, der Schauspieler alle Einzelheiten seines Spieles, alle Lichter und Schatten, sein Kommen und sein Gehen aufsetzen muß. Nur dann wird der ganze Akt und Hamlet selbst lebendig. War doch Shakespeare so sehr mit seinem Helden in dieser unheimlichen Galerie beisammen, daß er die Zugluft verspürte, die durch sie hinstreicht (Polonius: »Wollt

Ihr nicht aus der Luft geh'n, Prinz?« Hamlet: »In mein Grab?«) und die schimmernden Ballwolken und den blauen Himmel über dem Meere sah (»Dies wack're umwölbende Firmament, dies majestätische Dach mit goldenem Feuer ausgelegt«) — kann Hamlet von diesen Dingen natürlichermaßen sprechen, ohne sie zu sehen? Und doch wird es meistens so gespielt.

Die Hamburger Aufführung hat mein Vorgefühl bestätigt, daß das immer Wiederkehren dieser Galerie der Tragödie einen ruhig großen, sich ins Symbolische erhebenden Hintergrund gibt, und zugleich wird dadurch der szenische Apparat der Einfachheit der Shakespeare-Bühne angenähert, ohne in die unleidliche Affektation all der modernen Experimente mit primitiven Darstellungsstilen zu verfallen.

*

Doch es ist hohe Zeit, der zweiten Verschiebung eines üblichen Zwischenaktes zu gedenken, die ich in Hamburg vorgenommen habe.

Es ist dies der Zwischenakt zwischen dem dritten und vierten Akt.

Ich schließe den dritten Akt nicht mit dem »Gute Nacht, Mutter!«, den Endworten der Szene im Schlafzimmer, sondern mit der dritten Szene des vierten Aktes in der Buchausgabe. Also mit der Entsendung Hamlets nach England, wohin seine Begleiter den Geheimbefehl zu Hamlets sofortiger Hinrichtung mitbringen sollen. Bei den Worten des Königs: »O tu' es, England, denn wie die Hektik rast er mir im Blut«, in einem Paroxismus von Haß, Grauen und Angst gesprochen, fällt der Vorhang.

Diese Schiebung kommt dem dritten wie dem vierten Akt gleichmäßig zugute.

Der vierte, ohnedies zerfahren in der Handlung, örtlich und zeitlich auseinander gerissen, gewinnt dadurch

an Einheit und gliedert sich in zwei Teile: Der erste zeigt, wie in Hamlet, der als halber Gefangener zur Küste eskortiert wird, der durch das gräßliche Mißlingen der Rachetat niedergebrochene Wille durch die Begegnung mit der todesmutigen Schar des Fortinbras wieder zur Besinnung kommt. (In dem sonst gestrichenen Monolog: »Wie jeder Anlaß mich verklagt und spornt!«) Der zweite Teil enthält die Vorgänge während Hamlets Abwesenheit, den Wahnsinn der Ophelia, den Aufstand des Laertes, das Komplott des Königs gegen den nach Dänemark Zurückkehrenden.

Noch augenfälliger ist der Vorteil für den dritten Akt. Die ersten drei Szenen des vierten Aktes der Buchausgabe bilden mit dem dritten Akt eine Handlungseinheit, eine örtliche Einheit, eine zeitliche Einheit, eine Stimmungseinheit, und doch werden sie überall durch die Guillotine eines großen Zwischenaktes von dem Ganzen, zu dem sie gehören, abgehackt und dem vierten Akt angeleimt, mit dem sie pragmatisch, örtlich, zeitlich und stimmungsgemäß keinerlei Zusammenhang haben.

Jeder »Hamlet«-Akt hat einen eigenen Grundton, der sich von dem der anderen scharf abhebt wie Dur von Moll, wie Schnell von Langsam, wie Tod von Leben. Wer dies nicht empfindet und nicht dafür sorgt, daß dies schauspielerisch höchst energisch, lieber zu grell als zu matt, zum Ausdruck kommt, der wird den eigentlichen Sinn und die volle Wirkung des »Hamlet« nie erreichen.

Auf- und Abgehen, Auf- und Abdenken, ruhelos und untätig, äußerste Spannung aller Kräfte, die sich nur in Worten entladet und darüber verzweifelt, daß sie nur Worte findet: das ist der Grundton des zweiten Aktes, der äußerlich durch das Umschleichen Hamlets durch die Spione des Königs und durch sein bald tollspaßhaftes, bald zorniges Abwehren charakterisiert ist. Mit dem dritten Akt setzt ein ganz neuer Ton ein, den der Schauspieler, wenn er mit Shakespeare Takt und Schritt halten

will, so kraftvoll wie der Dichter anschlagen muß. Mit dem Moment, da der König sich zum Selbstverrat hat zwingen lassen, gerät Hamlet in jubelnde, dämonische, von Genialität und Wildheit blitzende Ekstase; die Depression des zweiten Aktes wird von einer Exzitation über alles Maß abgelöst. Dieser Anfall von Überenergie kulminiert in dem Moment, da Hamlet im Schlafzimmer der Mutter den König hinter dem Teppich zu hören glaubt und mit rasendem Ausfall, laut wetternd, als ob er eine Ratte an die Wand nageln wollte, den Versteckten durchbohrt. Dann bei der Entdeckung, daß er nicht den König, sondern Polonius getötet hat, zuerst völliger Kollaps, dann erneutes Aufflammen in grimmigen, an grauenhaften Bildern sich berauschenden Scheltreden (die Szene muß wirken wie ein seelisches Zerfleischen der Mutter), Erscheinung des Geistes, schmerzvolle halbe Versöhnung mit der Mutter, Wegschleppen und Verstecken des Leichnams unter Simulierung von Wahnsinn, Suchen und Rufen nach Hamlet im ganzen Schloß, der König fast sprachlos, mit vor Angst schnatternden Kinnbacken, endlich Festnahme des Hamlet: dieser wird vor den König gebracht, welcher sich (im Deutschen Schauspielhaus) mit Wachen und Lanzen umgibt, um vor dem furchtbaren, waffenlosen Jüngling, in dessen Auge das jüngste Gericht glüht, sicher zu sein. Dies ist der größte, schwindelnd große Schlußmoment des Aktes: die beiden Aug' in Auge, einer den andern durchschauend bis zum Grund. Hamlet wissend: dies der Mörder meines Vaters, der Schänder meiner Mutter, bald, wenn ihm glückt, was ich in seinem Auge lese, mein Mörder; der König wissend: dieser hier wird mein Mörder sein, wie ich mich auch vor ihm zu schützen suchen mag. Und über den Abgrund dieser Situation hin Hamlets höhnende Wahnwitzreden und des Königs königliche, weise, väterliche Worte. Dann die Entsendung nach England, deren Zweck Hamlet ahnt,

und endlich Hamlets Fortgehen, wobei sein letztes »Nach England« offenbart, daß er denkt: Nun ist alles verloren. Diese Verbannung, welche Hamlet ganz in die Gewalt seiner Feinde gibt und die Ausführung der Rache für immer zu vereiteln scheint, ist der natürliche Aktschluß, die Beendigung von Hamlets großer Racheaktion. Wie ich's hier in fliegenden Worten hingeworfen habe, so muß es gespielt werden, Worte, Dekorationen müssen vorbeijagen wie Wolken vor einem Orkan, der Zuschauer muß das Gefühl haben, mit Hamlet durch die finsteren Gänge des Schlosses zur Königin zu rennen, »Mutter, Mutter, Mutter!« rufend, als klage der zürnende Geist seines Vaters in ihm; so stürmt er an dem betenden König vorbei zur Mutter ... Und da reißt der Regieschlendrian von dieser Szenenflucht, wie sie noch nie ein Dichter geschaffen, das Ende ab, wie lose Fetzen, und nagelt sie an den nächsten Akt, wo sie verloren und sinnlos im Leeren flattern.

*

Möglich, daß angesichts einer »Hamlet«-Aufführung, welche beieinander läßt, was zueinander gehört, welche die Tempi richtig nimmt und verteilt und allen dramatischen Momenten schauspielerisch das gibt, was ihnen gebührt, die eingealterte Theorie vom reflexionskranken, tatenscheuen Hamlet nicht gut aufrechtzuerhalten ist. Darüber habe ich nicht nachgedacht. Mir war's nur darum zu tun, den Noten der Shakespeareschen Sinfonie abzulauschen, wie sie der Komponist selbst mit dem inneren Ohr gehört haben muß, und nicht ihren psychologischen oder philosophischen, sondern ihren kontrapunktischen inneren Zusammenhang zu verstehen. Ob die alte Theorie nicht vielleicht mitbeeinflußt ist von mittelmäßigen Musikanten, welche das Stück matt, ohne auch nur das jedem wirklichen Musiker Selbstverständliche zu verstehen, gespielt haben, und ob gute Darstel-

lung nicht vielleicht zu einer Revision der Theorien führen müsse, das weiß ich nicht. Ist mir auch gleichgültig. Wie sagte einmal der alte Baumeister? »Was Auffassung!? Ich spiele, wie's geschrieben steht.«

*

Wie's geschrieben steht! Aber im Text eines Dramas kann nicht alles geschrieben stehen, was doch ebenso wesentlich zum Körper des Kunstwerkes gehört wie der Wortlaut der Reden; am wenigsten in dem eines Shakespeareschen, deren keines eine einzige, auf den Dichter und Regisseur Shakespeare zurückgehende Anweisung für den Schauspieler enthält. Tempo, Ausdruck, begleitende Mimik, kurz alles ist spurlos versunken. Nur der kahle Text ist, vielfach entstellt, stehen geblieben. Läßt sich das Verlorene ergänzen? Tiefe, jahrelange Einfühlung bringt den, der der Kunst der theatralischen Gestaltung mächtig ist, jedenfalls dahin, daß er beim Lesen Ausdruck und Tempo und alles sonstige mimische Beiwerk im Geiste schaut und hört. Er mag sich in glücklichen Momenten einbilden, die Vision, die Shakespeare beim Schaffen vor sich hatte, in sich erneut zu haben. Ob das aber nicht Selbsttäuschung ist? Sicherlich werden auf unseren Bühnen noch weit mehr Stellen der Shakespeareschen Stücke schauspielerisch mißverstanden oder gar nicht verstanden gespielt, als in den alten Drucken Entstellungen. Weglassungen und Fehler wimmeln. Da täte gründlichste Textkritik im schauspielerischen Sinne not. Denn Tradition und Schlendrian von Jahrhunderten haben im Bunde mit den Auffassungen und Einfällen einzelner hervorragender Künstler die Reinheit der schauspielerischen Wiedergabe vielfach getrübt. Manche Art, eine Szene zu spielen, ist weder shakespearisch noch an sich gut, sinngemäß und wirksam. In andauernder, bis in die Anfänge meines be-

wußten Lebens zurückreichender Arbeit, in den letzten Jahren als Regisseur, habe ich eine Masse derartiger Fehler in »Hamlet« aufgefunden und nach meiner Einsicht zu berichtigen gesucht. Ein berühmtes Beispiel bietet die Szene, von welcher vorhin ausführlich die Rede war, die erste Szene des dritten Aktes, welche ich mit dem zweiten Akt als dessen Abschluß verbunden habe. Sie enthält Hamlets berühmtesten Monolog und die Begegnung mit Ophelia.

*

»Sein oder Nichtsein« wird gewöhnlich im Ton einer tiefsinnigen Betrachtung über Selbstmord und Tod vorgetragen; von einzelnen, dem Geist Shakespeares und des »Hamlet« besonders fremden (übrigens höchst berühmten) Schauspielern sogar mit gezücktem Dolch, als ob Hamlet ernstlich damit umginge, sich zu töten. Aber auch von solchen, die nicht so meilenfern vom Geist des Dichters abirren, wird der Sinn des Monologs dadurch verschoben, daß sie die erste Zeile so sprechen, als ob diese auch den Anfang der Gedankenkette enthielte, an welcher Hamlet, durch die Galerie hinwandelnd, spinnt, als ob sie gewissermaßen das Thema proklamierte, welches nun abgehandelt werden soll. Das ist grundfalsch. Das Thema, womit sich Hamlets Gedanken auf diesem Gange beschäftigen, ist vielmehr das nämliche, das er, seit er mit dem Geist gesprochen hat, unaufhörlich in seinem Sinn hin und her wälzt, die Frage: »Warum hab' ich eigentlich den Racheauftrag, der auf mir ruht, noch immer nicht ausgeführt?« Eine Stunde vorher hat er, von der Hekuba-Rede leidenschaftlich bewegt, darüber nachgesonnen, und jetzt (aus einem Grunde, der nachher zu besprechen ist), durch die Galerie zurückkehrend, verfällt er in beschwichtigter Stimmung wieder in die gewohnte, ihm zur Zwangsvorstellung gewordene

Grübelei. »Warum hab' ich's noch nicht getan?« sinnt er vor sich hin, »nicht getan, obgleich mich die allergewaltigsten Beweggründe dazu peitschen, das Rachewerk zu vollbringen? Gibt es in der ganzen Welt ein zweites Beispiel so widersinnigen Verhaltens, daß einer nicht tut, wovon er klar einsieht, daß es das Beste, ja das einzig Mögliche für ihn ist, wenn er es so schnell als möglich tut? Gibt es noch so ein Beispiel? Laß sehen! — Ja. Einen Fall gibt's vielleicht, der zugleich der Fall aller ist: die Menschen sind alle so tief unglücklich, daß dem elenden Leben, das sie führen, freiwilliger Tod vorzuziehen wäre. Wissen sie etwa nicht, wie elend sie sind? Sie wissen's ganz genau. Warum tun sie denn dann nicht, was ihnen ihre Vernunft befiehlt? Wie ist der Geisteszustand eines unglücklichen Menschen, wenn er den Gedanken erwägt, sich durch Selbstmord von allen Leiden zu befreien. Wie auf einer Wage wägt er Tod und Leben gegeneinander ab . . .«

»Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage« u. s. w.

Man lese nun den Monolog durch, und man wird in ihm die natürliche und logische Fortsetzung und Beendigung des Gedankenganges finden, den Hamlets Kopf wandelte, während er sich in die Galerie begab. Unverkennbar klingt aus den Schlußsätzen jenes quod erat demonstrandum, das den Denker erfüllt, wenn er die Antwort auf die Frage gefunden hat, die der Ausgangspunkt seines Denkens war. Indem er seinen Fall mit dem allgemeinen Fall verglich, hat er endlich herausgefunden, warum er sein Rachewerk noch nicht vollbracht hat. »Conscience« ist die Ursache, welches Wort man endlich nicht mehr mit dem ethisch-schillernden Wort »Gewissen«, sondern mit »das Denken« oder einem ähnlichen Ausdruck übersetzen sollte.

Für den Darsteller des Hamlet ergibt sich aus diesen Betrachtungen die Notwendigkeit, den Monolog solcher-

maßen laut zu denken, als ob er die erste Hälfte, deren Inhalt sich, wie gezeigt ist, aus dem Schluß des Monologs mit zwingender Notwendigkeit folgern läßt, schon außerhalb der Szene gesprochen hätte.

Der Satz »Sein oder Nichtsein . . .« ist nur der erste Satz des Selbstgespräches, den das Publikum schon hört, nicht das thema probandi. Hamlet muß auftreten mitten in seinem Monolog. Damit ihm dies lebensvoll gelinge, bedarf er der Beihilfe der Szenerie. Diese ist ja, wenn sie Kunst sein soll und nicht »äußere Ausstattung«, nichts als die Ergänzung der aus der Persönlichkeit des Schauspielers stammenden Darstellungsmittel durch ein Stück Außenwelt, die dem Wort und der Gebärde des Schauspielers Hintergrund und Resonanz gibt. Die »Dekoration« muß aus dem Bedürfnis der Dichtung und des Schauspielers heraus im feinsten Sinne praktisch so geschaffen sein, daß sie dem Dichter und dem Schauspieler die Verwirklichung ihrer Absichten in weit höherem Grade ermöglicht, als dies durch Wort und Spiel allein geschehen könnte. Nicht nur, daß die ideale Szenerie dem Schauspieler die bequemsten und wirksamsten Auftritte und Abgänge, die besten Möglichkeiten, sich zu setzen, sich anzulehnen u. s. w. bieten muß, sie hat, wie ein feinfühliger und geschickter Assistent dem Operateur, auch den imponderabilen, mehr geistigen Bedürfnissen und Wünschen des Darstellers entschieden und doch geräuschlos entgegenzukommen. In dieser intimsten Anschmiegung an Poesie und Schauspielkunst, in dieser höheren Zweckmäßigkeit ganz allein liegt ihr künstlerischer Gehalt, nicht etwa in irgendwelchem der szenischen Schöpfung an sich zukommenden rein malerischen Wert. Den Malern von Fach fehlt gewöhnlich die tief und bis ins einzelne gehende dramatisch-schauspielerische Vorbildung, um diese Leistung zu vollbringen, welche sie überdies, da sie die Hauptziele ihrer Kunst zur Nebensache herabsetzt, als Degradierung

empfinden. Ein ausgezeichneter Regisseur, der dasjenige, was er braucht, selbst malen kann, das wäre es. Die Herren, welche an unsern allernobelsten Bühnen als malerische Konsiliarien amtieren, betrachten das, was Schauspieler und Regisseur haben wollen, gewöhnlich nur als Störung dessen, was sie selbst haben wollen, und bringen es im Verständnis dessen, was das Theater braucht, über einen gewissen Dilletantismus, der die Sache sehr von oben herab ansieht, selten hinaus.

An dem Galeriesaal in »Hamlet« könnte, wie schon aus vorhin gemachten Andeutungen zu ersehen ist, ein großer szenischer »Raumgestalter« seine Meisterschaft bewähren. Ich denke mir die durch Bogen auf das Meer hinausblickenden Galerien um einen der gewaltigen Ecktürme von Helsingör herumlaufend und einmündend in einen Saal, welcher den Vordergrund der Bühne bildet. Der Zuschauer muß Hamlet von weitem durch die Galerie kommen sehen. Ihm ist anzumerken, daß er in seine gewohnten Grübeleien so versunken ist, daß die Außenwelt ihm entschwindet. Er bleibt hin und wieder stehen, murmelt etwas, lehnt sich an einen Pfeiler und blickt in die wolkige, abendlich erglühende Ferne ... Ophelia erblickt ihn, erschrickt, es ist ihr qualvoll, dem Prinzen zu begegnen, namentlich in der ihrer Natur so sehr widerstrebenden Rolle einer Aushorcherin. Sie zieht sich, ängstlich nach dem in sich Vertieften blickend, zurück. Dadurch erhält ihr Verschwinden, wie es heute auf den meisten Bühnen üblich ist, Motiviertheit und charakteristisches Leben, während sonst die Absicht, dem Darsteller des Hamlet während seines Monologs die Bühne allein zu überlassen, gar zu auffällig hervorleuchtet. Scheu, zögernd kommt sie nachher wieder herein, sie wagt die Augen nicht aufzuschlagen und liest mit solcher Andacht in dem Gebetbuch, das ihr Vater ihr gegeben hatte, als könnte sie sich darin verstecken. In dem Augenblick, da Hamlet ihre Anwesenheit be-

merkt, muß sie in Haltung und Ausdruck mit einer gewissen Absichtlichkeit wie ein lebendes Bild wirken. Betende Jungfrau. Der ironische Widerspruch zwischen der andächtigen Erscheinung und dem unheiligen, aushorcherischen Zweck, wegen dessen sie so scheinheilig hier sitzt, gibt die Tonart an für die nun folgende Szene.

Und nun, da er mit seinen Gedanken ans Ziel gelangt ist, bemerkt Hamlet Ophelia.

Hier wird nun gewöhnlich von den Hamlet-Spielern etwas völlig vergessen, was für Hamlets Benehmen bei der Begegnung und für den Verlauf der ganzen Szene von größter Bedeutung ist.

Warum kommt Hamlet eigentlich jetzt in die Galerie zurück, die er einige Zeit vorher nach Verabschiedung der Schauspieler und dem ihr folgenden Selbstgespräch verlassen hatte? Von selbst, um nach seiner Gewohnheit auf und abgehend und grübelnd frische Luft zu schöpfen? Nein. Er ist in geheimnisvoller Weise in die Galerie bestellt worden; also wahrscheinlich entweder durch eine mündliche Botschaft oder durch einen anonymen Zettel von unbekannter Hand.

> Wir haben Hamlet heimlich herbestellt,
> Damit er hier Ophelia wie durch Zufall
> Begegnen mag.
>
> (Akt III, 1. Szene, König.)

Der mit Hamlets Grübeleien so fest verwachsene Ort hat ihn wieder in so tiefe Gedanken eingesponnen, daß er des Zettels vergaß; aber der überraschende Anblick der Ophelia erinnert ihn wieder daran. In Hamlets Stutzen muß sich für den Zuschauer der Gedanke malen: Sollte gar zwischen dem geheimnisvollen Zettel und der Anwesenheit der Ophelia an diesem Ort, wo sie sonst niemals ist, irgend ein Zusammenhang bestehen . . . .? Künstler, welche unterstrichene Deutlichkeit lieben, können den Zettel hervorholen, ihn lesen

und zweifelnd nach Ophelia blicken, haben Zeit und Möglichkeit zum stummen Spiel, denn Ophelia hebt kein Auge von ihrem Buch. Noch ist Hamlets Verdacht, der sich von den Spionen des Königs umgeben weiß, in der Schwebe, er weiß noch nicht recht, in welcher Weise Ophelia eine Masche in den unsichtbaren Netzen sein kann, die seine Gegner ihm stellen, aber daß sie irgendwie mitbeteiligt sein muß, wird ihm von Sekunde zu Sekunde wahrscheinlicher. Diese Gedanken machen, daß sein Kopf sich langsam hin und her wiegt. Dazu die andächtige Pose! Er beschließt, sich Gewißheit zu verschaffen und Ophelia anzureden. Unwillkürlich hat er sich ihr in seinem Befremden genähert. »Nymphe, schließ' in dein Gebet all' meine Sünden ein!« Ophelia spielt, aus ihrer Scheinandacht geweckt, die Überraschte, beinahe Erschrockene, was einem so feinen Beobachter nicht entgehen kann. »Mein Prinz, wie geht es euch seit so vielen Tagen?« Während sie fragt und er antwortet: »Ich dank' Euch untertänig, wohl«, fragen seine Augen, denen die ihrigen ausweichen: Ist's möglich? Machst du frommes, tugendhaftes, schönes, geliebtes Fräulein auch gemeinsame Sache mit dieser Verbrecherbande und stellst dich mir, wie Rosenkranz und Güldenstern in der Maske der Jugendfreundschaft, in dieser Heiligenmaske in den Weg, um mich zu fangen? Nun folgt Ophelias Versuch, ihm die kleinen Geschenke zurückzugeben, die sie von ihm erhalten hat. Sie tut dies aus eigenem Antrieb, nicht, wie das Beten, weils der Vater ihr befohlen hat. Sie will die Begegnung benutzen, um durch die Zurückgabe ihrer durch Hamlets unbegreifliche Veränderung gekränkten Liebe leisen, vorwurfsvollen Ausdruck zu geben. Sie spricht die Worte befangen, unsicher und leise. Hamlet mißdeutet diesen mädchenhaften Zug. Aus dem Zittern ihrer Stimme folgert er, daß dieses sittsame Gebaren ebenso zu ihrer einstudierten Rolle gehört, wie vorhin ihre fromme An-

dacht, und nun verwandelt sich sein Verdacht in Gewißheit. Es ist also wirklich wahr! Dieses Mädchen, das ich geliebt habe, läßt ihre Frömmigkeit, Keuschheit und Schönheit als Köder mißbrauchen, um mich zu verraten! Und nun bricht, was er bis jetzt nur schweigend gedacht hat, in wildem Hohngelächter aus. »Ha, ha! Seid Ihr tugendhaft?« u. s. w. Sein Ton wird zynisch, schneidend, vernichtend. Wenn Hamlets die Szene einleitendes Verdachtspiel mit dem allmählichen, aber doch schnellen Übergang zur Gewißheit von Ophelias Heuchelei fehlt, so haben Hamlets folgende Reden, wie die Bemerkung: »Die Macht der Schönheit wird eher die Tugend in eine Kupplerin verwandeln, als die Kraft der Tugend die Schönheit sich ähnlich machen kann. Dies war ehedem paradox, aber nun (nämlich seit ich an dir dies erlebt habe) bestätigt es die Zeit« keinen rechten, aus der Situation quellenden und daher schauspielerisch gestaltbaren Sinn. Es sind dann einfach wüste Reden mit halbem Sinn, für welche Hamlets gespielter Wahnsinn (wie so oft bei »Hamlet«) als Vorwand herhalten muß. In der Aufwallung von Hohn, Schmerz, Ekel und Mitleid, die Hamlet bei seiner Entdeckung wie Brechreiz in den Hals steigt, dünkt es ihm unglaublich, daß er ein solches Geschöpf jemals geliebt haben soll: »Ich liebte euch einst!« Und auf ihre Antwort: »In der Tat, mein Prinz, Ihr machtet mich's glauben«, reißt er von dem, was man Liebe nennt, schonungslos alle Schleier der Illusion ab. Wir Menschen — dies der Sinn seines brausenden Redestroms — sind alle insgesamt, mich selbst nicht ausgeschlossen, höchst erbärmliche Kreaturen, so erbärmlich, daß wir einer so hohen Empfindung wie Liebe gar nicht fähig sind. Und bei euch Weibern ist die Liebe im Grunde doch nichts als der mit allerlei schönen Mäntelchen behängte Kitzel nach Begattung und Mutterschaft. Schopenhauers Metaphysik der Geschlechtsliebe! Was du mir an Neigung vorgespielt hast, war auch

nichts anderes. Und da bei der Mutterschaft nichts herauskommen kann, als daß wieder Geschöpfe wie ich entstehen, ist's besser, du bleibst ewig keusch und gehst ins Kloster, wohin die fromme Heiligkeit, die du mir soeben vorgeheuchelt hast, ohnedies weist. Den Einfall »Geh' in ein Kloster« schöpft Hamlet aus der rührenden Nonnenpose, in welcher er Ophelia soeben angetroffen hat. Es ist gar kein Zweifel, daß das berühmte, refrainartig wiederkehrende »Geh' in ein Kloster« wegwerfend, grausam, verächtlich herausgebracht werden muß. Das sind gesprochene Peitschenhiebe. Sonnenthal mit seinem weichen Herzen sprach diese Worte tief gefühlvoll, flehend, als ob er Ophelia bäte, in ein Asyl vor der häßlichen Welt zu flüchten. Einmal sank er Ophelia sogar zu Füßen!

In diesem Moment ist Hamlet auch klar geworden, in welcher Weise Ophelia den Anschlägen und Ränken seiner Feinde dient. Nicht sie solle ihm sein Geheimnis entlocken, sondern Polonius und der König sind irgendwo in Hörweite versteckt und lauern auf jedes Wort, das er spricht. Getreu der üblen Schauspielerneigung, sich jeden Gedanken lieber von außen durch irgend einen Vorgang — eine Bewegung, ein Geräusch — anregen zu lassen, als ihn aus dem eigenen Innern zu fassen, wird gewöhnlich der Vorhang, hinter welchem der König und Polonius lauschen, bewegt; das bemerkt Hamlet, der eben im Fortgehen ist, und er schließt daraus ingeniös die Anwesenheit seiner gefährlichen Feinde. Wenn die Szene im Sinne dieser Skizze gespielt wird, bedarf der Schauspieler dieser plumpen Eselsbrücke einer veralteten Regie nicht. Da er ohnedies vom ersten Moment an durchschaut, zu welchem Zweck Ophelia anwesend ist, genügt zur Entdeckung, daß Horcher da sind, Hamlets eigener Scharfsinn. Zum Überfluß entreißt er Ophelia selbst dieses Geheimnis, indem er, zu ihr zurückkehrend, die scharfe Frage stellt: »Wo ist euer Vater?« Ihr

Stocken, ehe die ans Lügen nicht Gewöhnte unsicher antwortet: »Zu Hause, gnädiger Herr«, sagt ihm alles.

In den beiden letzten Reden Hamlets spielt er, da er sich behorcht weiß, ein bißchen den Verrückten, und zwar macht er sich den Spaß, da er ja Polonius' Theorie, daß er aus überspanntem Liebeskummer verrückt geworden sei, kennen dürfte, einen Verrückten zu spielen, den unglückliche Liebe um den Verstand gebracht hat. Daher die Reden vom Heiraten und das ziemlich dick aufgetragene »Es hat mich toll gemacht!« Daß Hamlet den seelischen Stoff, aus welchem er die simulierten Wahnsinnreden gestaltet, aus den Gedanken und den Gemütsbewegungen schöpft, welche Opheliens Komödiespiel in ihm erregt hat, beweist des Dichters tiefen und sicheren psychologischen Blick.

Nur wenn der Hamlet-Spieler wirklich spielt, was im Shakespeareschen Text und zwischen seinen Zeilen deutlich lesbar steht, kann die Darstellerin der Ophelia ihren Anteil der Szene wirklich spielen. Der Eindruck, den Hamlets Ausbruch auf sie macht, muß ihr bis in die innersten Nerven gehen, obwohl sie nicht recht fassen kann, was Hamlet so furchtbar ergreift, und alles für wirkliche Verrücktheit hält. Was es aber auch sein mag, sie fühlt, seine Liebe hat sie verloren. Durch die unheimliche Anziehungskraft, die auch geistige Abgründe üben, senkt die Begegnung mit dem so unbegreiflich und schrecklich veränderten Geliebten die Keime wirklicher geistiger Störung in Opheliens nicht allzu starken Kopf. Die Ermordung ihres Vaters durch Hamlet bringt diese Keime zum Aufblühen.

Den Polonius vermochte Hamlet zu täuschen, den menschenkundigen König nicht. Der weiß jetzt, daß er sich vor Hamlet zu hüten hat.

Dies ist der dramatische und schauspielerische Inhalt der Szene. So wächst jedes Wort aus der Situation, wird verständlich, der Vorgang wird psychologisch

durchsichtig und erhält, als Abschluß des zweiten Aktes, gewaltige Schlagkraft.

Ich habe die Szene von einigen großen und sehr vielen »interessanten« Künstlern spielen gesehen und bei allen die Empfindung gehabt, daß sie nicht recht wußten, was mit ihr anfangen, und diese geheime Verlegenheit hinter allerlei pseudogenialen Mätzchen verhehlten.

Der Aufführung in Hamburg liegen die mitgeteilten Gedanken zugrunde. Der Erfolg hat ihnen Recht gegeben.

»König Lear.«

Der Grundstoff der Lear-Tragödie ist eine alte Bauerngeschichte, die sich schon unzählige Male ereignet hat. Ich selbst habe sie schon mehr als einmal mitangesehen. Der alte Bauer, wenn er sich zu alt und zu schwach fühlt, um die Arbeit zu zwingen, übergibt den Hof seinem Ältesten und gibt sich selbst diesem ins Ausgeding. Der Sohn verpflichtet sich, den Alten bis zum Tod zu behausen, zu beköstigen und zu verpflegen. Daß er ihn obendrein als seinen Vater liebe und ehre, bedingt sich der Alte nicht ausdrücklich aus, denn das versteht sich ja von selbst, sollte man meinen, oder, mit anderen Worten, Gott selbst hat es geboten. Aber nur zu oft betrügt sich der Greis mit seiner Hoffnung. Sobald er nicht mehr Herr des Hofes ist, ist auch Liebe, Ehrfurcht und Gehorsam verschwunden. Karg und widerwillig gibt man ihm die schuldige Notdurft, der Sohn, noch öfter die junge Schwiegertochter läßt ihn fühlen, daß er ein unnützer Esser ist, er wird vernachlässigt und gekränkt, ja es kommt vor, daß man ihn darben läßt, daß er in einem feuerlosen, elenden Gelaß auf faulem Stroh schlafen und, unfähig, sich zu wehren, rohe Mißhandlungen erdulden muß. Da mag es wohl geschehen, daß er, der einst stolz auf seinem Hofe saß, bei fremden Leuten betteln und schließlich im Armenhaus vor seinen unnatürlichen Kindern Zuflucht suchen muß.

Wie tiefen Eindruck dieses bäuerliche Greisenschicksal, das sich oft genug abspielt, um typisch

genannt zu werden, auf das Herz des Volkes gemacht hat, geht daraus hervor, daß es in die Märchen und Lieder des Volkes eingedrungen war. In den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm steht die Geschichte vom alten Großvater und seinem Enkel. Der alte Mann war halb blind und taub und zittrig geworden, so daß er den Löffel kaum mehr halten konnte und er die Suppe aufs Tischtuch verschüttete; sie floß ihm auch aus dem Munde. Davor ekelte dem Sohn und der Frau des Sohnes und sie ließen den Alten hinter dem Ofen sein Essen, wie einen Hund, ohne Löffel aus einem irdenen Schüsselchen essen, und als ihm dieses aus den zitternden Händen fiel und zerbrach, gaben sie ihm einen hölzernen Napf. Wie sie so saßen, trug das vierjährige Söhnlein des jungen Paares auf der Erde kleine Brettlein zusammen. »Was machst du da?« fragte der Vater. »Ich mache ein Tröglein,« antwortete das Kind, »daraus sollen Vater und Mutter essen, wenn ich groß bin.« Da schlägt dem Sohn und seinem Weibe das Gewissen und sie holen den Großvater wieder an den Tisch. — Großartiger kehrt diese lehrhafte Schlußwendung der Geschichte in einem Volksliede wieder, das den nämlichen Stoff behandelt. Da muß der alte Großvater in einem kalten Verschlag auf Stroh liegen. Den jungen Enkel dauert der Frierende und er holt eine Pferdedecke, schneidet sie entzwei und reicht die Hälfte dem Alten. Auf des Vaters Frage, warum er so tue, erwidert der Enkel:

»Die Hälfte ich behalte
Für dich, wenn du dort ruhst,
Wo deinen Vater alte
Du jetzt einsperren tust.«

Dieses traurige Schicksal des alten Menschen hat Shakespeare im »König Lear« in das Purpurgewand seiner tragischen Poesie gekleidet. Ohne aber der Geschichte die Einfalt des Volksmärchens oder der Volks-

ballade ganz nehmen zu wollen. Die naiven Eingangsszenen muten mich immer an, wie das »Es war einmal« des Märchens. »Es war einmal ein König, der hatte drei Töchter, die er alle drei sehr liebte; als er nun alt wurde, beschloß er, sein Königreich unter seine drei Töchter zu verteilen. Er berief sie vor seinen Thron und fragte sie, welche ihn am meisten lieb habe. . . .« Den Geist der Lear-Tragödie empfindet nur richtig, wer den Märchenkönig und sein Tun unbefangen hinnimmt, ohne die zarte Poesie dieses Anfangs, durch welche die Fabel des Stückes sich gleichsam als eine jener Urgeschichten gibt, die immer und niemals, überall und nirgends geschehen, durch rationalistische Fragen zu verscheuchen. »Die einleitenden Szenen im »König Lear« sind selbstverständlich durchaus vernunftwidrig«, sagt Georg Brandes, bezeichnender für Brandes als für Shakespeare. Manche Schauspieler haben die vernünftige Begründung, deren die Handlungsweise Lears in den ersten Szenen entbehren soll, aus Eigenem beizusteuern gestrebt, indem sie anzudeuten suchten, daß der alte Herr schon von Anfang an nicht ganz richtig im Kopfe sei, und kamen sich dabei wunder wie geistreich vor. Das ist selbstverständlich alles Torheit. In diesem märchenartigen Anheben der gewaltigsten Tragödie Shakespeares liegt für mich einer ihrer feinsten Zauber. Märchenhaft bleiben im ganzen Gedicht alle äußerlichen Dinge und Verhältnisse.

Die Weise, wie sich Gloster von Edmund betrügen läßt, kann man einfältig nennen; auch wie der verzweifelte, geblendete Gloster durch seinen guten Sohn Edgar von seinen Selbstmordabsichten geheilt wird, hat etwas Kindliches. Edgar redet dem Blinden ein, er sei, ohne sich zu verletzen, von der Doverklippe gesprungen, und der Teufel sei es, der ihn zum Todessprunge verlockt habe, um seine Seele zu erbeuten. Kindlich, einfältig, gewiß. Aber wenn wir uns in Menschen, die wir

doch kennen müssen, täuschen, sind wir im Grunde nicht minder einfältig wie der arme Gloster, wenigstens vor dem Auge eines höheren Geistes, und wie vieles, das wir real zu erleben wähnen, bilden wir uns nur ein, wie Gloster seinen Todessprung. Shakespeare stellt das Irren, Wähnen und Fehlgreifen der Menschen so dar, wie es einem Gott vorkommen muß. Also recht einfältig, um nicht zu sagen albern.

Um den »Lear« gut und stilgemäß aufzuführen, muß man ihn naiv spielen und szenieren. In der Königstragödie muß man die Bauerngeschichte noch durchspüren; etwas wie ein patriarchalischer Bauernkönig muß dieser Lear sein, der sein Reich teilt wie ein Landgut, und, gleich den anderen Personen des Dramas, nach den Impulsen seiner Leidenschaften und Affekte blind handelt, ohne reflektierende Kritik an ihnen zu üben.

Kindlich und märchenartig aber sind an Lear nur die Umrisse der Fabel und alles Äußere. Das Seelische ist Wahrheit, grausame, blutige Wahrheit. Im Wechselverhältnis der Eltern und Kinder ist ein Keim zu tragischem Konflikt tief verborgen. Ich wage zu behaupten, daß dieser Keim auch dort, wo er nicht zerstörend aufgeht, von Eltern und Kindern als vorhanden empfunden wird. Daher entspringt die erschütternde Wirkung des »Lear« auf jung und alt. Denn eine gewisse innere Spannung ist in diesem Verhältnis immer enthalten, auch dort, wo seine sittlichen Grundlagen unerschüttert sind. Insbesondere dann, wenn das Leben der Familie ein vererbliches Vermögen zum Mittelpunkt hat, sei es ein Bauerngut oder ein Königreich; es kann auch ein Handelshaus sein. Voll tritt in solchen Verhältnissen der heranwachsende junge Mensch doch erst dann ins Leben, sobald er von dem Familiengut und aller Macht, die mit ihm verbunden ist, Besitz ergreift, und, er mag gegen den Vater noch so pietätvoll fühlen,

er wird mit der nämlichen Energie, mit welcher seine leibliche und geistige Persönlichkeit entstand und wuchs, nach dieser Vollendung seiner Persönlichkeit sich sehnen. Vielleicht, ohne daß er es selber ahnt. Aber der Vater wird diesen Drang, der ihn von seinem Platze drängen will, in gewissen Momenten aus dem Auge des Sohnes blicken sehen, wird ihn lautlos in seiner Stimme vibrieren hören und sich darüber entsetzen. Denn er selbst will nicht sterben vor der Zeit und das Aufgeben von Macht und Vermögen empfindet er als den Anfang des Sterbens. So ist eine innere Spannung, ein Keim von Feindseligkeit, wie er in der Beziehung jedes Geschlechtes zu dem ihm nachwachsenden überhaupt, so ganz besonders zugespitzt in derjenigen zwischen Eltern und Kindern. Die Liebe lindert diese unheimlichen Naturgewalten, Moral und Recht legen ihnen Bande an, aber sie schaffen sie nicht aus der Welt. Die Eltern namentlich bekommen es doch zu empfinden, daß jede Zollbreite, um welche ihr ebbendes Leben zurückgeht, sofort von dem anwachsenden Leben ihrer Kinder erobert wird. Daher ist ein bitteres Gefühl der Aufopferung in der Elternliebe enthalten. Sie fühlen sich verdrängt, sie ahnen, daß ihr schließliches Verschwinden ein Gebot des Naturlaufes ist. Aus dieser Religion des menschlichen Fühlens heraus ist »Lear« gedichtet. Shakespeare war tief mit ihr vertraut. Schon in der Darstellung des Verhältnisses des Prinzen Heinz zu seinem königlichen Vater hat er daran gerührt.

Mir scheint es schon, als habe Shakespeare die Charaktere der bösen Töchter gleich von vorneherein zu schwarz, zu teuflisch gemalt, um uns die Empfindung geben zu können, daß das Motiv, aus welchem sie handeln, in jeder Menschenbrust zuckt — wenn auch totgeschwiegen und unterdrückt —, nicht nur in den harten Herzen entarteter Unholdinnen. Wie fein und drastisch ist im Märchen das unkindliche Vorgehen der

Jungen motiviert: der Alte verschüttet die Suppe und die Suppe rinnt ihm aus dem Munde. Hauswirtliche Reinlichkeit und Ekel, diese natürlichen, instinktiven Regungen verführen sie, unnatürlich gegen den alten Vater zu sein. Auch Shakespeare scheint den Töchtern ähnliche Motive zubilligen zu wollen, aber sie wirken nicht als ganz echt, sondern mehr als Vorwände. Als Hausfrau beschwert sich Goneril gegen Lear über die Zuchtlosigkeit seines Gefolges von hundert Reitern, und sie beklagt sich auch über ihn selbst, über rohe Ausbrüche seines launisch reizbaren Temperaments; er hat einen ihrer Diener geschlagen, weil er den Narren schalt. Ich möchte nicht glauben, daß Shakespeare diese Klagen der Goneril als völlig unbegründet angesehen haben will. Von Lears launischem, heftigem und vielfach unvernünftigem Wesen und Temperament haben wir ja in der Verstoßung der Cordelia und der Verbannung des treuen, groben Kent unzweideutige Proben selbst mitangesehen. Gewiß, es ist nicht leicht, mit ihm zu leben und gut auszukommen. Dazu wäre dem Vater, dem alten Manne gegenüber Geduld nötig, Ehrfurcht und Liebe vor dem in Lear, was die Ehrfurcht und Liebe verdienen muß, die Gloster, Kent und der Narr ihm zollen, von welchen die beiden letzten seine Schwächen noch besser kennen als die bösen Töchter. Auch Cordelia empfindet seine Schwächen und leidet unter ihnen. Etwas wie Trotz erhebt sich auch in ihr gegen die launische Tyrannei des Vaters, der sie, um sich ein besseres Erbteil zu erschmeicheln, zwingen will, wider ihre keusche, zugeschlossene Natur ihr innerstes Fühlen durch Aussprechen vor aller Ohren zu entweihen. Dieser Schwäche des alten Herrn ist auch die Geduld der Cordelia nicht gewachsen. Auch ihrem Engelsgesicht fehlt die Familienähnlichkeit mit den dämonischen Zügen der Schwestern nicht. Und noch weniger die Ähnlichkeit mit Lear selbst, wenn sie

auch sein Wesen nur gemildert und geläutert widerspiegelt. Zu Lears Unglück aber hat sich die eigenwillige Herrennatur Lears auf die älteren Töchter vererbt, ohne die große Güte, ohne den Edelmut Lears. So wenig er als König eine andere Meinung und einen anderen Willen duldet als den seinigen, wäre es auch der des treuen Kent, so wenig vermögen seine Töchter, nachdem er sie zu Königinnen gemacht hat, einen anderen Willen neben sich zu dulden, wäre es auch der des Vaters, durch den sie sind und durch den sie alles haben, was sie besitzen. Mit der Unbändigkeit einer blinden Naturkraft kehrt sich dieses ihr Wesen alsbald gegen den Vater, von dem sie es ererbt haben, wie alles andere.

Der Darsteller des Lear aber muß, so glaube ich, dafür sorgen, daß an seinem Charakter in den ersten Szenen kräftig hervortrete, was das spätere Benehmen der Töchter gegen ihn begreiflicher macht, sein Eigensinn, die launische, ungerechte Heftigkeit, vor allem der königliche Größenwahn, dem die eigene Herrschergewalt und -würde nicht als ein äußerliches Attribut erscheint, dessen man sich wirklich begeben kann, sondern als eine angeborene Eigenschaft der Persönlichkeit selbst, die einem bleibt, auch wenn man mit Worten auf sie verzichtet hat. Lear glaubt im vollen Ernst, er bleibe doch immer noch König und Herr, auch wenn er abdankt und Königsmacht und Herrengewalt in fremde Hände legt. Dies kann man seinen Wahnsinn nennen, wenn man will, freilich einen Wahnsinn, den der Jahrtausende alte Glaube der Völker an das Königtum von Gottes Gnaden zur Vernunft legitimiert hat. Daß Lear sich bei lebendigem Leibe von den Töchtern beerben läßt, daß er sie durch die Kraft seines allmächtigen Herrscherwillens zu Königinnen erhebt, dies gibt ihm ein Gefühl erhöhter Souveränität. Sie als Königinnen seine Geschöpfe, er der Herr der

Herrinnen, dies muß der Schauspieler uns fühlbar machen als sichere Majestät in Wort und Gebärde. Dieser königliche Größenwahn Lears, dieses Gefühl, »Jeder Zoll ein König« ist dann auch der Fleck, wo er für den auf ihn eindringenden Wahnsinn verwundbar ist.

Man mißversteht Shakespeares Königstragödie, wenn man sie lediglich als geniales Familienrührstück auffaßt, in welchem der alte Vater über den lieblosen Undank seiner älteren Töchter den Verstand verliert und ihn durch die Liebe der jüngsten wieder bekommt. Der Vaterschmerz, das Entsetzen über die Unnatur des kindlichen Undanks ist nicht alles. Wohl schwindelt Lears Geist, so oft sein Denken dem Undank der Töchter nahe kommt. Aber wenn er noch, wie damals, als er Cordelia verstieß und Kent verbannte, das ungeheure Gefühl von Weh und Wut, das ihn taumeln macht, in einer ungeheuren Tat, welche die ungeratenen und undankbaren Töchter, diese Schänderinnen seiner Majestät vernichtet, entladen könnte, so würde er gewiß nicht wahnsinnig werden. Was ihn wahnsinnig macht, das ist die Hemmung, welche sein königlicher, vor wenigen Tagen noch allmächtiger Wille dadurch findet, daß er die Macht weggeschenkt hat. Weh und Wut machen ihn wahnsinnig, weil sie ohnmächtig sind wie in einem Untertanen. Man lese nur den Text: Maßlose Rachepläne bäumen sich in ihm empor. Aber er kann sie nicht ausführen, er kann nur weinen. Seine Tränen fühlt er als hilflose Schmach. So wendet sich die Masse physischer Energie, die in ihm aufflammt, nach innen, da sie nach außen nicht ausbrechen kann. Er, jeder Zoll ein König, erfährt in sich den Zustand des Untertanen, der sich fremdem Willen fügt. Was er zugefügt hat, muß er selbst leiden. Brutal wird er aus dem Wahn gerissen, daß Macht ein Teil seines Wesens sei, er erfährt, daß man nur »dem Hund im Amt« ge-

horcht, und der Verlust dieses Wahnes macht ihn für einige Zeit wahnsinnig. Anderseits aber ließe sich sagen, daß er wahnsinnig war, so lange er sich im Ernst für mehr als einen Menschen hielt, und in der wahnsinnartigen Erschütterung und Verwirrung, in die ihn seine Ohnmacht wirft, die Vernunft wiederfindet; die Vernunft, insofern er den Zustand des Menschen kennen lernt, der nichts ist als ein Mensch wie andere und sich schließlich in diesem Zustand findet.

Mit tiefsinniger Sicherheit führt Shakespeares Genius den Geist Lears vom Gefühl der Gottähnlichkeit durch den Wahnsinn zu schlichter, liebenswürdiger Menschlichkeit. In den Phantasien des Wahnsinnes lernt Lear als gemarterter Greis das Leben recht verstehen und empfinden, weil er es vom Standpunkt der Menschen, von gleich zu gleich, ansehen muß, daß er sein Leben lang verkannt hat, weil er es von oben herab betrachtet hat, woher es nur Gott selbst sehen darf.

Lear erleidet das gemeine Menschenlos. Darüber wird er verrückt und diese Verrücktheit macht ihn weise, ehe er stirbt. Das ist der Sinn des Werkes.

Wie schön kündigt sich diese innere Klärung Lears in den Gedanken an, die ihm durch den Kopf gehen, während er durchregnet im Sturm abwartet, daß der Narr in die Hütte kriecht, Gedanken, wie er, der Greis, sie nach mehr als achtzigjährigem Leben und Herrschen zum ersten Male denkt. An die »Armut ohne Dach« denkt er:

»Ihr armen Nackten, wo ihr immer seid,
Die ihr des tück'schen Wetters Schläge duldet,
Wie soll eu'r schirmlos Haupt, hungernder Leib,
Der Lumpen off'ne Blöß' euch Schutz verleih'n
Vor Stürmen, so wie der? O daran dacht' ich
Zu wenig sonst! — Nimm Arzenei, o Pomp,
Gib preis dich, fühle, was das Elend fühlt,
Daß du hineinschütt'st für sie dein Überflüss'ges
Und rettest die Gerechtigkeit des Himmels!«

Doch das ist nur das Vorspiel. Es ist vielleicht der genialste Zug der Tragödie, daß die delirierende Ekstase Lears in eigentlichen Wahnwitz übergeht durch den Anblick des »armen Thoms«. Wie er den nackten Menschen erblickt, ist es ihm wie eine Offenbarung: Er schaut mit Augen das, was der Mensch in Wirklichkeit ist, was übrig bleibt, wenn man alle »Zutaten«, alles, was der Mensch nicht durch Natur ist, sondern durch menschliche Konvention von ihm abzieht: »Ist der Mensch nicht mehr als das? — Betracht' ihn recht! Du bist dem Wurm keine Seide schuldig, dem Tier kein Fell, dem Schaf keine Wolle, der Katze keinen Bisam. Ha, drei von uns sind überkünstelt; du bist das Ding an sich; der natürliche Mensch ist nichts mehr als solch ein armes, nacktes, zweizinkiges Tier wie du! Fort, fort, ihr Zutaten!«

Und er reißt sich die Kleider auf und wird wahnsinnig oder — wird vernünftig, denn das hat er nicht gewußt, so lange er in seinem großmächtigen Königswahn einherstolzierte; jetzt ist ihm der Königsstar gestochen. Wenn er aus seinem Wahnsinn erwacht, wird er nicht mehr sein als ein Mensch. Tiefer Sinn ist im Innern der Wolke von Wahn, in welche Lears Geist sich hüllt. Er spricht diesen tiefen Sinn in Zungen aus, in Worten, die aberwitzig klingen, aber Weisheit in sich bergen. Daß er jemals König war, ist ihm so fern, daß er sich durch die Erinnerung, er sei doch selbst der König, den Skrupel vertreiben muß, man könnte ihn als Falschmünzer bestrafen. »So ist noch Leben drin«, sagt er staunend, da er sich wieder einmal als König anreden hört. Wie weich, wie zahm, wie demütig erwacht er in Cordelias Armen aus dem Wahnsinn. Dann, da er mit Cordelia ins Gefängnis geht, ist er ganz zum Privatmann geworden.

»So leben wir, man singt, man betet,
Lacht über gold'ne Schmetterling', erzählt

Sich alte Märchen, hört 'nen armen Teufel
Von Hofgeschichten plaudern, plaudert mit,
Wer in Ungnade ist und wer in Gnade,
Und tut mit Weltgeheimnissen vertraut
Wie Gottes Kundschafter. Wir übersteh'n
In unsern Mauern List und Zwist der Großen,
Die Flut und Opfer haben nach dem Mond.«

Das ist aus dem großen Lear geworden: ein kindischer, doch stiller, demütiger, geläuterter, rührender Mensch.

Man hat seinen Wahnsinn psychiatrisch zu diagnostizieren versucht. Vergeblich! Einzelne Züge erinnern an allerlei Formen geistiger Störung, die Halluzinationen von Mäusen und kleinen Hunden, die ihn anbellen, lassen an Säuferwahnsinn denken. Aber im allgemeinen ist sein Wahnsinn mehr ein poetischer als ein medizinischer Zustand, ein Zustand, welcher der dichterischen Ekstase verwandt ist. Die Spannung der äußeren Entladung versetzt seinen Geist in einen visionären Zustand, in welchem die Poesie, des Zügels der Vernunft ledig, in Bildern wühlen, von Gedanken zu Gedanken fliegen und ihre eigenste Sprache sprechen darf. Wie er seinen Körper mit Blumen und Kräutern bekränzt, so schlägt sein Geist in Gedankenblüten aus und verkündet den Sinn des Lebens in Sprüchen, die aus tiefem Sinn und Aberwitz gemischt scheinen. Lears Wahnsinn ist Poesie.

»Romeo und Julie«.

(Zur Aufführung im Deutschen Schauspielhaus zu Hamburg.)

In den letzten Wochen habe ich endlich das lang ersehnte Glück erlebt, »Romeo und Julie« zu inszenieren, welchen nüchternen Ausdruck ich gebrauchen muß, weil mir ein anderer, der die Verwandtschaft der Tätigkeit des »Regisseurs« mit dem dichterischen Schaffen sinnlich hervortreten ließe, nicht einfallen will. Wahrscheinlich besteht kein Bedürfnis nach einem solchen Ausdruck, denn die Regisseure, deren Inszenieren diesen Charakter hat, sind verschwindend selten. Ein günstiger Zufall fügte es, daß im dämmerigen Theater die Proben stattfanden, während draußen die warme Frühlingssonne das junge Laub aus dem Gesträuch heraustrieb und Amseln und Drosseln wie wahnsinnig schlugen und flöteten. Ich schöpfte also mein Gefühl des Gedichtes unmittelbar aus der starken Empfindung, durch welche sich der erwachende Frühling in allem Lebendigen ankündigt, sogar in einem von traurigen und glücklichen Erinnerungen schweren, alternden Menschenherzen. . . Damit war mir die Sicherheit gegeben, das eigentliche, innerste Lebenszentrum des Werkes zu treffen. Ist doch alle Poesie ursprünglich nichts als die Form, in welcher sich das Aufwachen und Absterben der Natur im Seelenleben der Menschen ereignet und widerspiegelt, die geistige Begleiterscheinung des Rhythmus der abwechselnden Jahreszeiten. Später freilich, wenn das den Menschen wie den Vögeln natürliche Singen zur Literatur vertrocknet ist, verdorrt auch ihr Zusammenhang mit

den großen, ewigen Vorgängen der Natur; nur in den Schöpfungen solcher, die mitten in der künstlichen Welt der städtischen Kultur ein Stück Natur geblieben sind, durchschlägt er alle Wände, die den gesitteten Literaten von dem trennen, was draußen in Wald und Feld, in den Lüften und im Wasser, in Pflanzen, Vögeln und Fischen wie in jener Region des Menschlichen vorgeht, die niemals Kultur annimmt. Die Dichtungen Shakespeares sind, ohne daß er's geahnt hat, eigentlich immer Naturmythen, weil eben ihr Urheber ein Dichter war. Das Ungeheure, Unaussprechliche, das Metaphysische des Frühlings, der unwiderstehliche Paarungs-, Nist- und Bruttrieb, den die steiler und heißer werdenden Sonnenstrahlen überall entzünden, die Steigerung des Lebensgefühles bis zum Wehetun, bis zur Gefahr des Berstens der wollüstig pulsierenden Ader, die Potenzierung der Energie des Lebens und Lebenzeugenwollens, die in Selbstvernichtung umschlägt, alles, was ein junger Körper im Frühling mit den Lüften in sich trinkt und was einen alten halb als Verjüngung berauscht, halb als Lebensgefahr ängstigt, kurz den ganzen Frühling hat Shakespeare in »Romeo und Julie« nicht, wie dies schon millionenmal geschehen ist, lyrisch gesungen, sondern, was nur einem, nur ihm geglückt ist — denn Grillparzers »Hero« und Halbes »Jugend« kommen doch erst in fernem Abstand in Betracht — dramatisiert. Aufgeführt hat nur jenes Theater »Romeo und Julie«, das schauspielerisch und szenisch wenigstens eine starke Ahnung dieser überschwenglichen Vision zu bieten vermocht hat. . . . Ob ich das im Deutschen Schauspielhaus annähernd geleistet habe? Aufrichtig gestanden, ich weiß es nicht. Daß mir diese Vision zum Greifen deutlich während des Inszenierens vor der Phantasie schwebte, daß ich momentan von der Halluzination gestreift war, als röche ich das betäubende Aroma der Orangeblüten in Capulets Garten, das darf

ich behaupten. Wie viel aber davon objektiv verwirklicht worden ist? Solche Fragen gewöhnt man sich ab, je älter und gewitzigter man wird. Wer in der Welt der Phantasie lebt, dem ist die echte, die unzweifelbare Realität für immer verschlossen, er kämpft sich aus dem Zauberwald von Wahn und Illusion nie ganz ins Freie und Wirkliche hinaus, erfährt nie, ob er sich nur einbildet, etwas geleistet zu haben, oder ob er es wirklich geleistet hat. . . .

Und nun gar das Theater! Wie durch und durch dieses eine Welt des Anscheines ist, die nur in dem Glauben und durch den Glauben existiert, der ihr gezollt wird, das weiß nur, wer ihm sein Leben — geopfert hat, hätte ich beinahe gesagt. Anschein ist nicht nur seine dem Publikum zugewendete, beleuchtete Fassade, sondern auch seine dunkle Kehrseite hinter den Kulissen. Auch da lautet der Fundamentalsatz seiner Ontologie: Jedes Ding ist das, wofür es gilt; Genie haben heißt: für ein Genie gelten. Heute ist das schlimmer denn je. Wie oft habe ich unerträglich seelenlosen Manierismus, hohles, kulissenreißerisches Histrionentum als tiefste künstlerische Offenbarung bewundern hören! Seit das Theater, statt vornehmlich durch Wort und Spiel zu wirken, sich eine dem Laboratorium des Vaters der Lüge entstammende Technik der Hypnose und Suggestion geschaffen hat, üben diese Blend- und Gaukelkünste eine gefährliche Rückwirkung auf die Tausendkünstler selbst aus, die sich ihrer bedienen, um das Publikum zu verzaubern. Die Illusion multipliziert sich mit sich selbst, das Theater spielt sich selbst Theater vor. »Nun ist die Luft von solchem Spuk so voll, daß niemand weiß, wie er ihn meiden soll.« Seit ich Wirkungen der Kunst auf zahlreiche vernünftige und gebildete Menschen habe eintreten sehen, wo, nach meiner eigenen unbestochenen Wahrnehmung sowie nach der unbeschriebenen Ästhetik des

alten Burgtheaters, Kunst überhaupt nicht vorhanden war, mißtraue ich sogar mir selbst. (Nebenbei bemerkt: Wer die alte Burgtheaterkunst versteht, der ist immun gegen modernen künstlerischen Sinnen- und Seelentrug, wie der Besitzer der milchweißen Blume, welche die Götter Moly nennen, gegen die Zauberkünste der Circe.) Ich wage nicht zu entscheiden, ob das, was ich während einer Inszenierung schaue, empfinde, träume und denke, nur in meinem Kopf ist oder auch auf der Bühne. Warum soll in Hamburg unmöglich sein, was in Berlin und Wien täglich geschieht? Nur über meine Intentionen, nicht über die objektiven Qualitäten von »Romeo und Julie« im Deutschen Schauspielhause wollen daher diese Betrachtungen Rechenschaft geben.

Während ich mich mit der Shakespeareschen Liebestragödie beschäftigte, sah ich in meiner Phantasie die Liebe mit dem Tod einen anmutig schauerlichen Reigen tanzen, und dieses Bild schien mir den innersten Sinn der Tragödie zu enthalten. Dieses Mit- und Durcheinanderspielen von Liebe und Tod ist ihre Poesie und ihre Tragik. Zum Schluß behauptet der Tod allein den Platz, aber er ist von Anfang an da, wenn auch unsichtbar; als schwarze Ahnung weht sein kalter Odem Romeo an, da er sich anschickt, als Pilger maskiert, eine Fackel tragend, das Haus der Capulets zu betreten. Auf dem Ball, bei welchem Romeo und Julie einander zuerst erblicken, tanzt der Tod mit in Gestalt des grimmen Tybalt, der dem jungen Montague blutige Rache schwört, ja die alles vergessende allgewaltige Leidenschaft, welche die beiden jungen Geschöpfe zueinander treibt, quer durch den Feuerstrom von Haß, der sie trennt, wie der Hellespont Hero und Leander, ist im geheimen vom Tod geschürt; denn dieser weiß recht gut, daß zwei Leben, in denen der Drang, sich zu paaren und neues Leben zu erzeugen, so überschwenglich heiß lodert, daß Vernunft, Vorsicht, Familien-

rücksichten und alles andere in dieser Flamme vergeht, dem Tode reif sind und ihm verfallen müssen. Nur ihrer Liebe lebend, müssen sie dem Tode, der allenthalben seine Netze aufgerichtet hat, in die Hände flattern. Der zeugende Lebenstrieb, zu solchem Grade gesteigert, daß er zur Selbstvernichtung der von ihm ergriffenen Wesen führt, statt zu seinem natürlichen Zweck — das ist das eigentlich Tragische dieses Stückes. Sogar in der Theorie der Philisterästhetik, welche die tragische Schuld der Liebenden in einem Zuviel ihrer Leidenschaft entdecken wollte, kündigt sich eine dumpfe Ahnung dieses wahren Sachverhaltes an. Eine aus den Tiefen wilden Naturlebens geholte Tragik. Vielleicht geschieht es, um diese Tragik zu genießen, daß der Jäger den Auerhahn schießt, wenn er im Balzgesang blind für alles ist, was um ihn her vorgeht, und den Hirsch, während er seinen Brunft- und Kampfschrei durch den Wald hallen läßt. Von ähnlicher Weidmannslust denke ich mir den Tod bewegt, der im Finstern Romeo und Julie belauert. Sie könnten dem unheimlichen Verfolger recht gut entrinnen, wenn sie nur ein wenig zu hören und zu sehen fähig wären. Denn zweimal hat er seine Anwesenheit wider Willen verraten. Durch Romeos Verschulden ist sein Freund, der laute, lustige, springlebendige Merkutio urplötzlich ein stiller Mann geworden und mit eigener Hand hat Romeo Tybalt, den Mörder Merkutios, erlegt. Aber statt die bösen, zielenden Augen des Todes im Hinterhalt zu bemerken, feiern die Liebenden ihre Brautnacht, feiern sie sozusagen in der Höhle des Todes selbst, in Juliens Schlafzimmer im Hause der Capulets, wo alles toddrohender Haß wider den jungen Montague ist. Ja so ahnungslos ist die arme Julie, daß sie, von der Heirat mit dem Grafen Paris bedroht, sogar den Tod ins Vertrauen zieht, damit dieser ihr helfe. Der Pater Lorenzo, der Zufall, der Apotheker sind, ohne dies selbst zu

ahnen, nur die Werkzeuge des Todes, die ihm seine Leute ins Garn locken helfen. Gefällig bietet der Tod durch Vermittlung Pater Lorenzos sich an, Julien zu retten und sie mit dem Geliebten zusammenzubringen. Schaudernd nimmt sie den unheimlichen Liebesdienst an und unterfängt sich des frevelhaften Spieles, denn ihre Liebe ist stärker als das Grauen vor dem Tode. In der Nacht nach der Brautnacht besucht sie der Tod und drückt ihr einen betäubenden, sie scheintot hinstreckenden Kuß auf die Lippen. Es kam Shakespeare offenbar sehr darauf an, den schauerlichen Parallelismus zwischen diesen zwei Nächten sinnfällig hervortreten zu lassen. Wie ein Leichnam wird Julie beweint, aufgebahrt, eingesegnet und bestattet. Die betreffenden Szenen zu streichen, wie dies allgemein üblich, ist Verbrechen, denn ohne sie bekommt der Zuschauer nicht die volle Empfindung von Juliens frevelhaftem Spiel mit dem Tod, das sich dadurch rächt, daß die dunkle Grufthalle, in die sie sich hat verlocken lassen, zuklappt und sie nicht mehr freigibt. Aber der Tod will auch Romeo haben. Eine Seuche ist der Zufall, welcher den Boten, der Romeo zum Gruftrendezvous mit der Geliebten bescheiden soll, nicht nach Mantua zu Romeo gelangen läßt; statt dessen erhält er von seinem Diener die Post, Julie sei gestorben. Flugs klopft er den Apotheker heraus, der ihm das Gift verkauft. Dieser zum Skelett ausgemergelte Wicht erschien mir immer wie der Knochenmann selbst, notdürftig verkleidet, der den Spaß, auch das Böckchen noch zu erbeuten, persönlich genießt.

Dies ist in großen Zügen die Vision, die ich in meiner Inszenierung von »Romeo und Julie« zu verkörpern versucht habe. Von der Darstellung der beiden Hauptrollen mußte alles Konventionelle, Sentimentale und Romantische möglichst abgestreift, dagegen alles Natürliche, alles, wenn ich so sagen darf, unschuldig

Tierische kräftig betont werden. Zwei ganz junge Menschen, Männchen und Weibchen, wehrlos gegen den allmächtigen Trieb, arglos gegen jede Gefahr, weil sie nur Sinne für ihre Liebe haben; ihr Schicksal: wie der Tod sie sich einfängt. Alles Lyrische, Deklamatorische, woran das Shakespeares euphemistischer Periode entstammende Stück, namentlich die oft wie ein Opernduett geflötete Balkonszene überreich ist, mußte minder herausgespielt werden als das eigentlich Dramatische: die überstürzende Heftigkeit der Leidenschaft und die Gespanntheit der Situationen. Werden doch Balkonszene und Brautnacht oft so dargestellt, als könnten die beiden Liebenden nicht jeden Moment überrascht werden und dürften sich sorglos ihren schwelgenden Kantilenen überlassen. Ich ließ das Paar seine Liebesreden in hastigem Flüstern austauschen, wie das allein denkbar, wenn zu ihr jeden Moment jemand auf den Balkon treten, er von einem Feind entdeckt werden kann. Bei der Darstellung der Brautnacht mußte jede traditionelle Prüderie fallen. Die Vermählten lagen sich im Bett in den Armen, das Zimmer so dunkel, daß man die Gestalten kaum unterschied, nur durch den rötlichen Vorhang hereindämmerndes Morgenlicht. Dann draußen ferner Lerchenschlag. . . . die Situation, aus der heraus die zahllosen Taglieder der Troubadours, die Shakespeare bei dieser Szene im Sinne lagen, gesungen worden sind. Ich glaube nicht, daß jemand daran Anstoß genommen hat. Das Selbstverständliche ist niemals unmoralisch.

Shylock.

(Gelegentlich der ersten Aufführung von Shakespeares »Kaufmann von Venedig« im Deutschen Schauspielhause.)

Die Phantasiegestalten der Dichtung haben so gut ihre Stammbäume wie lebendige Menschen. Aber ihr verläßlicher Nachweis ist oft noch schwieriger als bei diesen. Als gewiß kann der unmittelbare Erzeuger gelten, der Dichtergeist, der eine poetische Gestalt geschaffen hat. Darüber hinaus verbirgt sich ihre Herkunft in einem Dunkel, in welches günstigenfalls Vermutungen ein unsicheres Licht streuen. So bin ich, um meine Gedanken durch ein Beispiel zu erläutern, zur Überzeugung gelangt, daß einige Charaktere Heinrich v. Kleists von Schillerschen Gestalten abstammen. Die Jungfrau von Orleans ist, man gestatte die kühne Wendung, die Mutter der Penthesilea; Max Piccolomini der Vater des Prinzen von Homburg. Der Große Kurfürst mit seinen geistigen Attributen angeborener Herrschergewalt würde dem Kopfe Kleists so nicht entsprungen sein, wenn Kleists Seele nicht von dem imposanten Eindrucke des majestätischen Friedländers befruchtet gewesen wäre. Ja die Anregungen durch die Schillersche Trilogie lassen sich in Kleists märkischem Militärdrama bis in Einzelheiten verfolgen. Der, wie Otto Ludwig richtig bemerkt hat, militärisch unverantwortliche Reiterangriff Max Piccolominis auf die Schweden erinnert an des Prinzen verfrühte Kavallerieattacke.

Vielleicht entzündete sich die Grundidee zum »Prinzen von Homburg« an der Kritik des preußischen

Offiziers v. Kleist an dem romantischen Heldentum des poetischen Schillerschen Obersten, welches sich bei ihm dem Urteil eines Kriegsgerichtes unterwerfen muß. Und schließlich darf man wohl fragen, ob der Opfertod Fröbens, der sein Pferd mit dem des Kurfürsten tauscht, ohne die verwandte Episode, die den Friedländer mit Oktavio verbindet, geschrieben worden wäre, so daß der Schimmel von Fehrbellin als Sprößling des Schecken von Lützen gelten darf.

Freilich erscheinen die ruhigen Umrisse der Schillerschen Gestalten in ihrer Widerspiegelung in Kleists ewig bewegtem, nervös erzitterndem Dichtergemüt, sonderbar verzogen; doch das beeinträchtigt nicht die Wahrscheinlichkeit der Hypothese, daß die Kleistschen Gestalten ihr Dasein den analogen Schillerschen Gestalten zu verdanken haben, also, unbeschadet ihrer Originalität, von ihnen abstammen.

In diesem Sinne glaube ich an ein anderes, noch weit überraschenderes Verhältnis der Filiation zwischen zwei der berühmtesten Gestalten der dramatischen Weltliteratur, welches mir jüngst aufgefallen ist, als ich den Shakespeareschen »Kaufmann von Venedig« auf die Bühne des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg brachte.

Der Shylock Shakespeares ist der Vater des Lessingschen weisen Nathan, wie er selbst der Sohn des Marloweschen Barrabas ist, des wüsten Juden von Malta. Barrabas zeugete Shylock und Shylock zeugete Nathan. Vielleicht schüttelt mancher den Kopf bei der Zumutung, Nathan, aus dessen klaren und tiefen Augen die freie Menschlichkeit Lessings leuchtet, Ahnen zu geben, in deren Charakterphysiognomien das Jüdische ins Dämonische und Satanische verzerrt ist. Aber man sehe dem Shylock nur genauer und unbefangener ins Gesicht, so erweist er sich weder als unfähig noch als unwürdig, des weisen und edlen Nathan Vater zu heißen. Wir sehen ihn immer vor uns stehen, wie er in der

Gerichtsszene erscheint, nachdem all sein Denken und Fühlen sich krampfhaft zusammengezogen und verhärtet hat in der wölfischen Gier, dem Antonio, in dem sich ihm die grausame christliche Gesellschaft verkörpert, ein Stück Fleisch aus dem Leibe zu reißen. Über diesem häßlichen Bilde entgehen unserer Aufmerksamkeit die natürlichen großen Züge der Menschenseele, deren schmerzliche und ingrimmige Verzerrung uns anwidert. Unter allen Personen des Stückes ist Shylock, außer dem feinen und klugen Weibe Porzia, der einzige wirklich gescheite, den Dingen auf den Grund sehende Mensch. Wenn er den Mund auftut, merken wir auf, denn was er sagt, hat Hand und Fuß, ja Kopf und Herz dazu. Unermeßlich ist seine geistige Überlegenheit über all die Nobili, die mit ihm von oben herab verkehren. Weil diese vornehm und elegant auftreten, sehen wir nicht, daß sie innerlich ganz was anderes sind, daß sich bei ihnen, um mit dem menschenkundigen Cassius zu reden, Unrecht und Niedrigeres als Unrecht »unter würd'ger Form verbirgt«. Antonio selbst, der königliche Kaufmann, mag noch hingehen, obwohl er es nicht unter seiner Würde hält, Shylock öffentlich in Wort und Tat zu insultieren, weil er ein Jude ist und für seine Gelder Zinsen nimmt. Für einen tüchtigen Kaufmann kann ich Antonio nicht halten, denn ein solcher würde den gefährlichen Kontrakt mit Shylock nicht zeichnen; ja Shakespeare gibt durch den Mund des Schwätzers Graziano nicht undeutlich zu verstehen, daß die Pose vornehmer Melancholie und Schweigsamkeit nur die Tatsache zudecken soll, daß Antonio eigentlich ein Hohlkopf ist. Auch das soll ihm nicht schaden, daß er die Anspielung, er sei in ein Weib verliebt, mit einem wegwerfenden »Pfui! Pfui!« beantwortet, während er die zärtlichste und aufopferndste Neigung dem leichtsinnigen, hübschen und liebenswürdigen Schuldenmacher und Mitgiftjäger Bassanio zuwendet. Aber was für

nichtige und niedrige Bursche sind all die jungen Herren, mit denen sich Antonio umgibt. Dieser Lorenzo, der Shylock die Tochter entführt und an dem Geld- und Juwelendiebstahl, den Jessika an ihrem Vater verübt, skrupellos teilnimmt, diese Solario und Salarino, die für die Wehklagen des mit ihrer Beihilfe vom eigenen Kind bestohlenen und verlassenen Juden nur wieherndes Pöbelgelächter haben. Dabei halten sich all diese Tröpfe und Wichte gewiß für tadellose Gentlemen, weil sie wohl gewaschen und fein gekleidet sind und sich nach der Mode des Zeitalters zu benehmen wissen. Sie alle sind die Lakaien ihres Zeitalters und tragen äußerlich und innerlich seine Livree. Was sie in den Tag hinein plaudern und schwätzen, das sind die Gedanken, Empfindungen, Meinungen und Vorurteile ihrer Zeit, in deren Ein- und Ausatmen ja das geistige Leben der Dutzendmenschen zu allen Zeiten besteht. Wie ganz anders, wenn Shylock spricht. Da spüren wir's jedem Wort an, daß ein Mensch redet, der scharf gedacht, tief geprüft und empfunden hat, der Eigenes mit eigenen Worten sagt. Der feine Reiz der Szene, in welcher Antonio mit Shylock den Darlehensvertrag verabredet, beruht darauf, daß das menschliche Verhältnis der beiden ihrem sozialen so köstlich widerspricht. Mit dummen und groben Äußerungen beantwortet Antonio die Reden Shylocks, die in ihrer klaren Weisheit und in ihrem feinen Humor ganz gut auch Lessings Nathan sprechen könnte, wenn er sich mit dem jungen Tempelherrn unterhält. Wenn Antonio ihm anders begegnete, statt Shylock mit erneutem Anspeien und Fußtritten zu bedrohen — es ist nicht ausgeschlossen, daß der Jude sich einmal den Luxus gestatten würde, Antonio ein unverzinsliches Darlehen zu gewähren, ohne die Fleischklausel beizufügen. Denn trotz seines schier körperlich empfundenen Geld- und Erwerbsinnes ist Shylock nicht ohne vornehmere Anlagen des Gemütes.

Er ist fähig, seiner Leidenschaft die größten materiellen Vorteile zum Opfer zu bringen, und das ist der Nerv aller Vornehmheit. Bassanio bietet ihm neuntausend Dukaten für die geliehenen dreitausend und Shylock lehnt ohne Bedenken ab. Er verzichtet lieber auf zweihundert Prozent Reingewinn, in drei Monaten verdient, als auf seine Rache. Das will etwas sagen bei einem Manne, dem Geld alles ist, der Geldverlust wie Leibesschmerz spürt. Sollte Shakespeare, vor dem die Menschennatur offen lag, nicht geahnt, wo nicht gewußt haben, daß solche Selbstaufopferung in der Rache die seelische Möglichkeit einer ganz anderen Entwicklung in sich birgt, einer Entwicklung, die Lessing aufgriff, als er den Nathan-Charakter schuf? Denn ob wir Böses mit Bösem oder mit Gutem vergelten, eine Vergeltung, also eine Art Rache bleibt es in jedem Fall, und es ist sehr die Frage, ob die Vergeltung durch Gutes, wie sie Nathan übt, wenn sie auch für oberflächliche Beurteiler wie ein Verzicht auf alle und jede Vergeltung aussieht, nicht die erlesenere, tiefer dringende Stillung des Vergeltungsdurstes gewährt, namentlich wenn sie aus geistiger Erhebung über den Beleidiger quillt. Zuweilen ist die giftigste Waffe, die es gibt, die Verzeihung. Shylock, durch Christen zum Äußersten getrieben, will in seinem Handeln die Praxis der Christen nachahmen, ja überbieten; Nathan verwirklicht die ethische Theorie der Christen und »tut es zuvor seinen Meistern«. Dieser Gedanke, dünkt mich, läßt den gemeinsamen Familienzug in dem milden Antlitz Nathans und der Fratze Shylocks sinnfällig hervortreten und befreundet vielleicht manchen Zweifler mit meinem Glauben an die geistige Abstammung Nathans von Shylock, durch den ich meine Aufführung des »Kaufmann von Venedig« zu beseelen gesucht habe.

Ob aber Shakespeare selbst diese Auffassung billigen würde? Seine eigene Auffassung der von ihm ge-

schaffenen Menschen wird immer mehr oder minder problematisch bleiben. Selbstverständlich und unergründlich wie lebendige Organismen scheinen sie seinem Geist ohne vorhergehende psychologische Reflexionen über ihre innere Struktur unmittelbar entsprungen zu sein, und daher erschließen sie sich auch lieber und leichter der dichterischen Nachempfindung als der psychologischen Analyse. Shylock, so sagt mir die Empfindung, ist die Schöpfung des tiefsten menschlichen Mitgefühls, keineswegs einer Antipathie gegen jüdisches Wesen. Dessen dunkle, bösartige und unheimliche Züge, wie sie in Shylock erscheinen, empfand Shakespeare, ohne sie zu leugnen oder zu beschönigen, als Erzeugnis der Mißachtung und Entrechtung, unter welcher Shylock sein Leben lang zu leiden gehabt hat und die in der ungesühnt gebliebenen Entführung seines diebischen Töchterleins durch einen Christen gipfelt. Daß ein ursprünglich gut angelegter Mensch wie Shylock schließlich wie eine Bestie handeln muß, weil man ihn immer behandelt hat wie eine Bestie, gerade darin zuckt der Nerv des Mitleids, aus dem Shylock im Geiste Shakespeares geboren ist. Auf dem Buchstaben eines ihm durch Kontrakt verbrieften, jedem natürlichen Rechtsgefühl Hohn sprechenden Rechtes kann nur ein Mensch bestehen, dem alle natürlichen Menschenrechte bis auf das kahle, durch den Buchstaben von Gesetz und Vertrag verbürgte Existenzminimum abgesprochen sind. Das ist der Gedanke, der in Shakespeares Shylock Fleisch geworden ist. Erbarmungslos fordert Shylock sein ganzes Recht, weil man so erbarmungslos war, ihm nicht um ein Atom mehr zu geben als das nackte Recht. Darum pralit Porzias Rede von der Gnade an ihm ab. In dem Begriff »Gnade« sind ja gerade alle Ansprüche von Mensch zu Mensch zusammengefaßt, welche die nämliche Gesellschaft, die sie von ihm fordert, Shylock verweigert hat. Wer aber, Gnade versagend, auf dem Buchstaben

seines Rechts besteht, der muß es sich gefallen lassen, wenn ihm sein Recht noch buchstäblicher, als er es fordert, zuerkannt wird. Das ist der Sinn des Urteilspruches der Porzia, der bei allem Anschein rabulistischer Silbenstecherei doch Shylock gegenüber dem ewigen Recht zum Sieg verhilft, das stärker ist als menschliche Gesetze und Verträge. Nicht darum also ist Shylock eine tragische Gestalt, wie Jhering gemeint hat, weil ihm wie dem Michael Kohlhaas sein gutes Recht versagt wird, sondern weil er als Jude aus dem Bereich dessen, was Porzia »Gnade« nennt, in die tote Wüste des Rechtes ausgestoßen, sich dadurch selbst vernichtet, daß er, wider das höhere Gebot der Gnade frevelnd, ohne die Recht zum Unrecht wird, auf dem Buchstaben seines Rechtes besteht.

Aber ist Shylock von Shakespeare nicht vielmehr als grotesk-komische Figur gedacht? Sollte das Publikum nicht lachen über seinen mauschelnden Jammer um die Tochter und die Dukaten, über seine wölfische Blutgier, mit der er das Messer an der Schuhsohle schleift, und eine Wage, um Antonios Fleisch abzuwägen, aus der Tasche seines Kaftans hervorholt? Abscheu und Gelächter sollte der Jude erregen, gewiß. Aber das gibt uns kein Recht, den Dichter zum Gesinnungsgenossen der Solarios, Salerinos und Grazianos zu machen, für die Shylock nur ein Gegenstand des Widerwillens und der Belustigung ist. Bei den Proben zum »Kaufmann von Venedig« habe ich etwas Seltsames erlebt. So oft Rudolf Schildkraut als Shylock, den komischen Effekt des jüdischen Jargons keineswegs vermeidend, in der großen Szene mit Tubal von dem Türkisring sprach, den Jessika gestohlen und für einen Affen weggegeben hatte, mengte sich mir mit dem Lachreiz ein Kitzel tiefster Rührung. »Ich bekam ihn von Lea, als ich noch Junggeselle war; ich hätte ihn nicht weggegeben für einen Wald von Affen.«

Was kann grausamer sein, als komisch zu werden, wenn einem das Herz bricht? Diese tragische Komik hat Skakespeare seinem Shylock gegeben.

Wissen möchte ich, ob Shakespeare, als er den Zug von Leas Ring erfand, von dem der Jude sich um keinen Preis getrennt hätte, daran dachte, daß die Christen Bassanio und Graziano im letzten Akt die von ihren Bräuten erhaltenen Ringe nach einigem Zieren wegschenken, oder ob wir diese scheinbar bedeutsame Kontrastierung nur der Genialität eines intellektuellen Zufalles zu verdanken haben.

Allen diesen Erwägungen zum Trotz mag mancher dabei bleiben, daß diese Auffassung Shylocks Shakespeare Gedanken und Empfindungen unterschiebt, die er als Sohn seines Zeitalters nicht haben konnte, wenn er sie auch vielleicht, in den Tagen Lessings geboren, gehabt hätte. Dies zugegeben, so würde uns das doch nicht des Rechtes berauben, das Shylock-Drama in unserem Geist auszulegen und aufzuführen. Der objektive Sinn einer Dichtung ist nicht notwendig identisch mit dem Sinn, den der Dichter selbst ihr beilegte, wenigstens sind wir Nachgeborene nicht bedingungslos verpflichtet, uns seine Auffassung, die er unter dem Einfluß des ihn umgebenden Zeitgeistes hegte und hegen mußte, anzueignen, mit Verleugnung der uns natürlichen und selbstverständlichen Deutung. Schöpfungen des Genius haben nicht nur einen, sondern mannigfaltigen Sinn, der sich erst einer Reihe einander folgender und sich geistig wandelnder Geschlechter in seinem Reichtum offenbart, und die Gedanken, von welchen ihr Urheber ausgegangen sein mag, sind nur wie Sprossen einer Leiter, die ihn bis zu dem Punkt emporführt, wo ihn der Engel des Herrn ergreift, um ihm alle Tiefen des Daseins aufzuschließen, wie es zu allen Zeiten ist und war, unabhängig von den wechselnden Meinungen und Vorurteilen der Menschen. Die moderne Jurisprudenz

hat sich von dem Wahn befreit, daß die richtige Auslegung eines Gesetzes einzig und allein in der Ermittlung dessen bestehe, was ein vielleicht längst vermodertes Gehirn in dem Augenblicke gedacht und gewollt haben mag, als sein Besitzer den Text des Gesetzes konzipierte und niederschrieb. Je besser und weiser ein Gesetz ist, desto mehr eigene, seinem Verfasser möglicherweise unbewußte Vernunft wohnt ihm inne. Die Interpreten eines Shakespeareschen Dramas, als welche Regisseur und Schauspieler sich fühlen dürfen, haben das Anrecht auf gleiche, taktvoll zu übende Freiheit, ja sie dürfen es zuweilen gar nicht so nüchtern-buchstäblich auslegen, wie Shylock seinen Kontrakt mit Antonio. Doch davon abgesehen ist es gar nicht so unwahrscheinlich, daß Shakespeare, so befangen in den Vorurteilen seiner Zeit er auch gewesen sein mag, als er von Stratford nach London kam, gerade in der Judenfrage bald einen freien, die Realität durchschauenden und ergründenden Blick gewann. Als Schauspieler einem sozial mißachteten Stande angehörend, befand er sich in ähnlicher Lage wie die Juden und erfuhr am eigenen Leibe, wie Menschen zu Mute ist, die einen gelben Fleck an ihrem Gewande tragen müssen. Was er selbst dachte und empfand, das brauchte er nur wenig zu transponieren, um Shylock aus der Seele zu sprechen. Torheit zu glauben, Shakespeare habe sich in seinem Innern nicht als etwas Höheres gefühlt als seine aristokratischen Gönner, die ihn je nach Laune herablassend, schimpflich und vielleicht auch freundschaftlich behandelten, und die dankbare Ehrfurcht, mit welcher er ihnen begegnete, mag mit Anwandlungen untermengt gewesen sein, die mit Shylocks Gelüsten, dem königlichen Kaufmann ein Pfund Fleisch aus dem Leibe zu schneiden, bedenkliche Ähnlichkeit hatten.

Zur Zentenarfeier von Schillers »Wilhelm Tell«.

In einem Hamburger Patrizierhaus sah ich vor kurzem ein Originalporträt Schillers von Tischbein. Das Bild hat das unverkennbare Gepräge der Wahrheit. Beim ersten Anblick fühlt man: das ist ein wirkliches, ein mögliches Menschenantlitz; zugleich aber wird es einem schwer, in diesen vollen, wohl gar etwas schwäbische Behaglichkeit atmenden Zügen den traditionellen Schiller-Kopf aufzufinden, der uns von zahllosen Statuen, Büsten und Bildern her längst zum physiognomischen Symbol des deutschen Idealismus geworden ist. Nur die lange, edel geschwungene Imperatornase erinnert an ihn. Darunter aber verbürgt uns ein frisch rotes, sinnlich geschwelltes Lippenpaar die Wahrheit der Sage, daß ihr Eigner einen feinen Tropfen zu schätzen wußte, während das Feuer in den dunklen, den Beschauer gescheit und menschenkundig fixierenden Augen es glaubhaft macht, daß die prächtigen Leidenschaftsreden eines Dunois oder Melchthal, wie Wallensteins geheimnisvolle Weisheit aus diesem Kopf hervorgegangen sind. Diesem Kopf fehlt vor allem die herkömmliche Frisur der Schiller-Maske. Das Haar ist lang, aber statt von der Stirn über Scheitel und Nacken zurückzuwallen, sieht es aus, als ob die das Haupt in angestrengter Gedankenarbeit stützende Hand es verwühlt hätte. Ein Büschel macht sogar Miene, in die Stirn hereinzuhängen. Als ich das Bild sah, wußte ich zum erstenmal, wie der Mensch Schiller eigentlich

ausgesehen hat. Diesem Schiller darf man alles zutrauen, was Schiller geschrieben hat, vom »Lied von der Glocke« an, dem verherrlichenden Lobgesang auf das Bürgerdasein, als dessen humoristischer Schößling die Biedermeierlyrik der »Fliegenden Blätter« gelten mag, bis zu den in metaphysischer Trunkenheit schäumenden Strophen, mit deren dithyrambischen Schlußzeilen Hegel seine »Phänomenologie des Geistes« abschloß.

Der ideale Büsten-Schiller mag Max und Thekla gedichtet haben, allenfalls den Marquis Posa, aber nimmermehr den Wallenstein, den Stauffacher und den Musikus Miller.

Diese von irdischer Stofflichkeit durchsättigten Gestalten hätte er so wenig zu schaffen vermocht, als der grobkörnige, von der beißlustig knurrenden Reichsdogge begleitete Bismarck in Kürassierstiefeln, das Ideal kannegießender alldeutscher Biertischphilister, das Deutsche Reich zu gründen fähig gewesen wäre. Das Tischbeinsche Porträt betrachtend, empfand ich es als Erlösung, endlich von dem idealen Schiller-Kopf befreit zu sein.

Wollte uns nur jemand die nämliche Wohltat in bezug auf das geistige Antlitz Schillers erweisen. Auch da hat sich an die Stelle der Realität ein blut- und lebloses Idealbild gedrängt. Dieses allein hat die freche Schiller-Hetze verschuldet, welche in den letzten Jahrzehnten in gewissen literarischen Kreisen Mode war. Eine Popularität, wie sie Schiller zu teil geworden, übt auf ihren Gegenstand eine nicht zum Vorteil umwandelnde Kraft. Wie der Umlauf das Gepräge einer Münze, so verwischt und verflacht sie das feinere Relief des individuellen Geistes, und so ist aus Schiller, von dessen Jugenddramen auch die moderne realistische Literaturentwicklung in gerader Reihe abstammt, der »Idealist« Schiller geworden. Mit Recht sagt man, Schillers Werke seien geistiges Gemeingut des deutschen Volkes. Aber vom Gemeingut zum Gemeinplatz

ist der Weg nicht weit. Ungezählte Verse Schillers, die er in begnadeter Stunde aus heiligen Geistestiefen geschöpft, sind mit der Zeit nicht nur zu vielzitierten geflügelten Worten geworden, sie sind zu Redensarten herabgesunken, zur gedankenlos kursierenden Scheidemünze der Philisterumgangssprache und haben etwas von deren Banalität angenommen. Dieser Prozeß erstreckt sich nicht nur auf einzelnes, er hat schließlich über den ganzen Schiller die nämliche fade Idealität gebreitet, welche vielen das traditionelle Bild seiner leiblichen Erscheinung unausstehlich macht.

Vielleicht hat die Schiller-Entfremdung, in welcher die literarische deutsche Jugend der Gegenwart aufgewachsen ist, das Gute, daß sie es ihr erleichtert, ihn voraussetzungslos zu betrachten, ihn wieder zum erstenmal zu lesen und zu erleben.

Unberechenbar wären die geistigen Wirkungen einer solchen Neuentdeckung des ursprünglichen Schiller. Wenn »Wallenstein« und »Tell« nicht existierten und erst heute geschaffen und aufgeführt würden, vielleicht würde das jetzige literarische Geschlecht in diesen Schöpfungen die Verwirklichung seines verworrenen Ringens nach Verschmelzung von realistischer Naturtreue mit großem Stile erblicken. Ich habe dies in jüngster Zeit an mir selbst erlebt, als ich mich bemühte, den »Tell« wie ein ganz neues, mir völlig unbekanntes Stück zu studieren, um ihn auf dem von mir geleiteten Theater am hundertjährigen Gedenktage seiner Uraufführung möglichst modern und zugleich möglichst schillerisch zu spielen.

Besonders fiel mir dabei auf, wie wenig »Tell« in diesen hundert Jahren gealtert ist. Als veraltet mutet uns eigentlich nur die Episode Rudenz-Berta an. Aber gerade die mächtigsten Partien des »Tell« sind wie aus dem Herzen der Gegenwart heraus gedichtet. So Stauffachers große Rede in der Rütliszene. Die Freiheits-

kämpfer wider die französische Fremdherrschaft muß sie als dichterischer Ausdruck ihrer innersten Empörung gerade so ergriffen haben wie später die Männer von 1848, die dem Bürgertum politische Macht eroberten, sie als die klassische Äußerung ihres revolutionären Pathos mitempfanden. Aber für so viele Zeitalter und Geschlechter nach Inhalt und Form gültig, hat Schiller sie gestaltet, daß auch die sozialistischen Arbeiterbataillone von heute den Schrei nach Menschenrechten in ihr wiederfinden müssen und nicht nur in allgemeinen Zügen, sondern im Arbeitersinne motiviert. Gründet doch Stauffacher das unveräußerliche Recht der Schweizer auf ihr Land, auf die Arbeit, durch die sie den Kulturboden geschaffen und der Urwildnis abgetrotzt haben.

Unwillkürlich fragte ich mich während des Studiums von »Tell«, ob man wohl nach hundert Jahren den Gedenktag der ersten Aufführung einer modernen dramatischen Schöpfung feiern wird, ob nicht all die dramatischen Erzeugnisse, die man heute sämtlich kennen und loben muß, um als gebildeter Mensch zu gelten, dann längst in einem literarischen Massengrabe ruhen werden, in dem nur exhumierende und wissenschaftlich beschreibende Gelehrte ihren Todesfrieden stören. So ergeht es heute den einst gefeierten Schöpfungen der Empfindsamkeitsperiode, ja selbst Werke, die man noch vor wenigen Jahrzehnten als unsterbliche Meisterwerke pries, sind heute veraltet bis zum Lächerlichen, während »Tell«, den doch schon Börne vernichtet hatte, noch immer lebt.

Wer wollte da zu prophezeien wagen? Die Zeitgenossen, so scheint es, müssen der geistigen Mode ihrer Epoche den Tribut bezahlen und sind blind für die Symptome der Kurzlebigkeit der Schöpfungen, die ihr Entzücken bilden. Vielleicht ist das entscheidende Symptom gerade dieses Entzücken selbst. Was echt und klassisch ist, das stillt immer vorhandene Naturbedürfnisse der Menschenseele und hat darum teil an ihrer stillen

selbstverständlichen Dauerhaftigkeit. Das geistige Modeprodukt schmeichelt den geistigen Gelüsten und Suchten einer Generation und erregt daher einen Wollusttaumel von Begeisterung, der schnell verfliegt und Widerwillen hinterläßt. Dies gilt von der Gefühlsschwelgerei, welche die zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts kennzeichnet. Aber vielleicht wird es auch einmal gelten von den Qualitäten, die ein literarisches Werk in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts haben mußte, damit man es als das endlich erreichte Ziel der bisherigen geistigen Entwicklung der Nation bewundern und tiefsinnig genießen durfte: der vivisektorischen Psychologie, dem wollüstigen Mitleid, der kleinlichen Naturtreue, der Gier nach neuen Nervensensationen, der ethischen Paradoxie, dem Interesse am Perversen.

Es wäre ein Segen für unsere Literatur, wenn die Zentenarfeier von Schillers Tod, zu welcher das hundertjährige »Tell«-Jubiläum das Vorspiel bildet, unsern Dichtern den Anstoß gäbe, wie unsere Klassiker, die eben darum Klassiker sind, mehr nach einigen Zielen zu streben, als geistigen Modelaunen des großstädtischen Publikums zu huldigen.

Wie ist Schiller modern zu spielen?

Wie lang ist's her, daß man in den Feuilletons mancher Blätter auf Besprechungen Schillerscher Stücke stieß, die dem langmütigen Leser den innigen Wunsch abnötigten, das Antlitz des Verfassers in Reichweite der rechten Hand vor sich zu haben? Und heute erklingen allenthalben die Schlagwörter: »Mehr Schiller!« oder »Zurück zu Schiller!« Optimisten mögen diese Erscheinung ohneweiters als Anzeichen der wiedererwachenden besseren Einsicht deuten; das gewitzigte Ohr empfindet in dem Lärm, der sich neuerdings um Schiller erhebt, den bekannten falschen Ton, in dem sich alle Entrüstungsaffektationen der Mode zu äußern pflegen, und erkennt in den Huldigungschören die nämlichen Stimmen, die noch vor kurzem Nietzsche das freche Wort vom »Moraltrompeter von Säkkingen« nachplärrten. Wehe allem, was jemals eine Zeitlang das Opfer einer Haussebewegung der Berliner Geistesbörse war! Wenn's vorbei ist, liegt es da, gemißbraucht, entseelt, verachtet wie des Leviten Kebsweib, nachdem die Benjaminiten ihre Lüste an ihr gestillt hatten, vor der Türschwelle zu Giboa. (Buch der Richter, Kapitel 19.) Mancher, der eines besseren Loses würdig war, hat das am eigenen Leibe erfahren. Jetzt hat es den Anschein, als ob zur Abwechslung einmal der Name Schiller »dernier cri« werden sollte. Schiller als ephemerer Tagesgötze, das wäre der Gipfelpunkt des Unerträglichen! Schiller — um eine vorhin gestreifte börsenmäßige Metapher weiter auszuspinnen — ist nicht ein literarisches Spekulationspapier, sondern ein reeller

Wert, in dem das deutsche Volk einen guten Teil seines geistigen Besitzes pupillarsicher angelegt hat. Die Verwalter dieses Schatzes also, vor allem die führenden deutschen Bühnen, haben im gegenwärtigen Moment dafür zu sorgen, daß er nicht in die Treibereien der Literaturjobber hineingezogen werde und seinen vollen Wert wieder für einige Jahrzehnte nicht nur in sich, sondern auch in der Schätzung der Menschen behaupte. Es wäre schade, wenn das schöne Phänomen der Auferstehung Schillers die an dauerndem Besitz arme deutsche Bühne nicht mit dem nachhaltigen Nutzen befruchtete, den sie ihr gewähren könnte.

Die Formel ist leicht geprägt, welche dasjenige, was das moderne Theater Schiller gegenüber zu leisten hat, knapp zusammenfaßt. Es gilt, die schauspielerische und szenische Erscheinungsform der Schillerschen Stücke so umzugestalten, daß sie dem Geschmack und Geist des heute lebenden Geschlechtes kongenial wird und zugleich Gehalt und Form der dramatischen Poesie Schillers vollinhaltlich und vollwirksam zum Ausdruck bringt.

Wer diese Aufgabe, vielleicht die schwierigste, welche die praktische Dramaturgie jemals zu bewältigen hatte, gründlich lösen will, wird der alten, vielfach veralteten, traditionellen Darstellungsweise Schillers die Errungenschaften der unter dem Einfluß der realistischen Strömung zu hoher, wenn auch einseitiger Vollendung entwickelten modernen Darstellungskunst als Verjüngungsmittel einimpfen müssen. In den meisten Werken der Modernen ist das psychologische Element das vorherrschende. Das an sich Geistreiche, poetisch Schöne der den dramatischen Charakteren zugeteilten Reden ist bei Ibsen und seinen Nachfolgern, an deren Schöpfungen die moderne Schauspielkunst sich ausgebildet hat, nebensächlich im Vergleich zu ihrem Wert als psychologische Ausdruckszeichen, wodurch sie verraten, was in der Seele des Redenden vorgeht. Dem-

gemäß liegt die Stärke der besten Schauspieler der Gegenwart darin, die Menschen, die sie spielen, psychologisch durchsichtig zu machen, die Reden so zu sprechen, daß sie die verborgensten Seelenbewegungen, denen sie entspringen, sinnfällig offenbaren.

Aber bis heute haftet diese psychologische Virtuosität an den Werken, welche eigens für diese Art Schauspielkunst geschrieben sind; sie versagt, wenn sie sich an Schöpfungen heranwagt, in denen das Psychologische, der Ausdruck, nicht die Hauptsache ist. Der nämliche Künstler, der uns heute als Hjalmar Ekdal durch Offenbarungen höchster Genialität zur Bewunderung hinriß, enttäuscht uns in einer Schillerschen Prachtrolle. Wenn er nicht nüchtern und matt ist, so verfällt er gewöhnlich in hohle Deklamation ältesten, allerältesten Stils. Mit seinen Kunstmitteln, durch die er das dunkelste Seelenzentrum Ibsenscher Charaktere ans Licht zu zaubern wußte, vermag er einer Schillerschen Gestalt nicht beizukommen. Die Gesangskunst, welche Richard Wagners Opern fordern, wird eben Mozart nicht ohneweiters gewachsen sein.

Schiller war als Dramatiker auch Psycholog, er war es sogar viel, viel mehr, als die moderne Kritik ihm zugestehen will; aber manches andere war ihm ebenso wertvoll: Glut und Schwung des Gefühls, Größe und Tiefe des Gedankens, Glanz und Gewalt der Sprache, kurz: das dem melodischen Element in der Musik Analoge, an und für sich Poetische.

Für dieses an und für sich Poetische, ohne welches Schiller nicht Schiller ist, fehlen der modernen psychologischen Schauspielkunst die Darstellungsmittel. Sie empfindet jene Stellen, wo es lauter und lichterloh hervorbricht, als Hemmungen ihres Könnens und würde sie gewiß am liebsten streichen.

Sich darüber zu wundern, wäre töricht. Aller Realismus in der Kunst wurzelt zum Teile in der Skepsis,

die einen Reiz darin findet, den vom Duft der Morgenröte umwobenen Einbildungen, welche die enthusiastische Weltanschauung mit der Wirklichkeit verwechselt, die gemeine Deutlichkeit der Dinge höhnisch gegenüberzustellen. Die nüchtern spöttische Negation gehört zum Wesen des modernen Realismus, weshalb es sich auch von selbst verstand, daß er in Berlin zur Welt kommen mußte. Auch die realistische Schauspielkunst ist mit salziger Skepsis gegen alles Ideale durchsättigt. Man kann also vernünftigerweise von ihr nicht verlangen, daß sie etwas gut spielen soll, in dessen Leugnung ihr Wesen besteht. Dies dürfte der letzte Grund sein, warum bei manchen glanzvollen Neuaufführungen Schillerscher Stücke die erhoffte tiefere seelische Wirkung ausblieb. Um Schiller in modernem Geist zu verjüngen, dazu ist vor allem erforderlich, sich in seine Art, Welt und Leben anzusehen, zu denken und zu fühlen, gläubig zu versenken. Das gelingt auch dem durch und durch modernen Menschen leichter, als er selbst ahnt. Zwar sind Skepsis und Enthusiasmus geistige Gegenpole, aber sie sind es auch in dem Sinne, daß der eine Pol ohne den andern nicht denkbar ist. Jeder echte und tiefe Skeptiker, das hat mir die Erfahrung mehr als einmal drastisch bestätigt, hat auch den Enthusiasmus potenziell in sich, und es bedarf nur der richtigen Einwirkung zur richtigen Stunde, so bricht er aus ihm heraus wie Frühlingslaub aus dürrem Geäst. Das gilt ganz besonders von Schauspielern, die jeder Suggestion williger erliegen und leichter von einem Extrem ins entgegengesetzte umschlagen, als andere Menschen. Der Bühnenleiter, dem diese Umstimmung seiner Künstler gelingt, wird alsbald gewahren, wie ihre nüchtern analysierende Darstellungskunst sich umzuformen und den Anforderungen Schillers anzupassen beginnt. Vom Schauspielerischen muß die theatralische Erneuerung und Verjüngung Schillers ausgehen, wenn sie gesunde Lebenskraft haben

soll. Leider beginnen aber unsere Bühnen mit dem Äußerlichen. Sie glauben, die Schillerschen Stücke zu modernisieren, indem sie ihnen die Wunderkünste der heutigen dekorativen Technik zugute kommen lassen. Der die Wirkung steigernde Einfluß der naturwahren, Illusion erregenden Schauplätze kann aber erst dann, statt die Aufmerksamkeit zu zerstreuen, zur vollen Geltung kommen, wenn das Stück schauspielerisch volle Verwirklichung gefunden hat. Dann verschmilzt die Stimmung, welche die Szenerien erzeugen, mit den eigentlich dramatischen und poetischen Wirkungen zu einem gewaltigen Totaleindruck. Schiller modernisieren heißt ihn so spielen, daß auch Zuschauer, die ihn genau kennen, Neues, noch nie Empfundenes erleben, ja daß sie ein neues, eben erst geschriebenes Stück zu sehen glauben.

Man glaubt kaum, was für ungeahnte und ans Herz greifende Wirkungen in manchen allbekannten Schiller-Reden zum Vorschein kommen, wenn eine natürliche Menschenstimme sie spricht, ganz durchdrungen von der Empfindung, die sie ausdrückt, aber so einfach wie möglich, so kunstlos selbstverständlich, wie Baumeister in seinen besten Tagen. Der moderne Mensch hat eine starke Abneigung gegen alles Pathetische und Deklamatorische, er mißtraut der Wahrheit eines Gefühls, das sich pompös äußert. Schillers Poesie ist durch die deklamatorische Vortragsmanier, die man, vielleicht durch das Beispiel des Weimarer Theaters verführt, so lange für den echten Schiller-Stil hielt, arg geschädigt worden, wie ein edler poetischer Text auch die Banalität der Melodie annimmt, in die ein mittelmäßiger Komponist ihn gezwungen hat. Die faden, unerträglichen Vortragskadenzen, in welchen die Begeisterung der Flachköpfe laut zu werden pflegt, spuken allenthalben in Schillers Text, und auch Schauspieler, die aus sich selbst heraus Verse wie »Ein Augenblick, gelebt im Paradiese . . .«

ganz anders sprechen würden, geraten in das traditionelle Hopsasa der Deklamation, das ihnen beim Lesen solcher und ähnlicher Stellen so sehr in den Ohren klingt, daß sie glauben, Schiller wollte sie so und nicht anders gesprochen haben. Wer Schiller verjüngen will, muß also diesen Spuk, von dem seine Stücke für Schauspielerohren noch mehr als für andere durchhallt sind, rücksichtslos austreiben, er muß die Schauspieler anleiten, den Ton aus ihrer eigenen lebendigen Empfindung zu schöpfen und diese einfach, aber in Tempowechsel und Ausdruck mit feinster Differenzierung und Nuancierung, zum Vorschein zu bringen. Vor allem darf ein Schauspieler, der Schiller gut sprechen und spielen will, nicht selbst in der Schönheit und Pracht der großen Worte schwelgen, die der Dichter ihm in den Mund legt, denn solche Unkeuschheit verleidet dem Lauschenden den Genuß. Absichtslos und schlicht wie das Selbstverständlichste muß das Gewaltigste und Zarteste über seine Lippen kommen. Die Regel, daß ein Komiker nicht selbst lachen darf, wenn die Hörer über ihn lachen sollen, ist ein in entsprechender Umformung für das gesamte Gebiet des Schauspielerischen geltender Grundsatz. Wer Schiller in dieser Weise spielt, von der beschreibende Worte freilich nur eine blasse Ahnung geben, der wird erleben, wie er sich verjüngt und erneuert, wie er modern wird. Es ist, wie wenn man einen Block edlen Marmors, der an der Heerstraße im Staube lag, in Wasser taucht; da leuchtet seine bunte Farbenpracht in frischer Glut auf, und feinstes Geäder wird sichtbar, wo bisher einförmiges Grau war.

Kritische Glossen zu Schillers »Don Carlos«.

Das alte dramaturgische Problem, Schillers »Don Carlos« ohne Verstümmelung der Fabel, Verkürzung des Gehaltes und Abstumpfung der Wirkung den unabweisbaren Anforderungen des Theaters anzupassen, ist bis zum heutigen Tage noch nicht völlig gelöst. Mir ist keine Bühnenbearbeitung bekannt, die nicht in irgendeinem Sinne eine Verunstaltung des Werkes wäre. Auch die neueste Theatereinrichtung von Eugen Kilian macht in dieser Hinsicht keine Ausnahme. Da sie in Reclams Universalbibliothek erschienen ist, kann sich jedermann hievon überzeugen, der sich nicht schon durch die erste Zeile vom Weiterlesen abgeschreckt fühlt. Diese ist nicht Domingo, sondern Carlos in den Mund gelegt und lautet: »Der Erzspion verfolgt mich überall.« Kilian hat »die schönen Tage von Aranjuez« gestrichen und durch einen Vers ersetzt, der einer älteren Ausgabe des Werkes entnommen ist. Diese Versündigung wird dadurch nicht gutgemacht, daß Kilian hin und wieder die älteren Fassungen mit Glück verwertet. Der Hauptfehler der Kilianschen Einrichtung besteht darin, daß sie durch mancherlei Kürzungen und Weglassungen den Schauspieler um die stärksten und zartesten Wirkungen bringt. Welcher Darsteller König Philipps dürfte es sich gefallen lassen, daß ihm im dritten Akt in der Szene mit Alba und Domingo der gewaltige Ausbruch, der mit den Worten schließt: »Wenn ich zweifeln soll, so laßt mich wenigstens bei

euch den Anfang machen«, vorenthalten wird? Solche Freveltat wird durch das Verdienst, das sich Kilian an vielen anderen Stellen durch sinnreiche, Prägnanz und Wirkung steigernde Striche erworben hat, nicht aufgewogen.

Aber ist denn, so wird mancher fragen, eine »Bearbeitung« des »Don Carlos« überhaupt notwendig? Kann man ihn nicht im großen und ganzen so spielen, wie er gedruckt vor uns liegt? Die Antwort liegt in der Tatsache, daß eine Aufführung des vollständigen »Don Carlos« länger als sechs Stunden dauern würde. Das Werk hat 5370 Verse und schon ein Stück von 3000 Versen überschreitet die Länge eines normalen Theaterabends um ein erkleckliches. Um die lediglich durch den Umfang des »Don Carlos« erforderlichen Striche auf das Mindestmaß einzuschränken, hat das Burgtheater, welches seinem Publikum eine Neuaufführung des »Don Carlos« als kostbares Weihnachtsgeschenk darbringt, zu dem Ausweg der Drehbühne gegriffen, durch welche, wie man hofft, die Verwandlungen so sehr beschleunigt werden sollen, daß ein gutes Stück Zeit, das der Bühnentechniker erspart, dem Dichter zugute kommen kann. Wenn diese Hoffnung sich bewähren sollte, so wird das Burgtheater nicht viel mehr als tausend Verse zu streichen brauchen; tausend Verse aber lassen sich in »Don Carlos« durch geschmackvolle Zustutzung des in tropischer Üppigkeit wuchernden rhetorischen Rankenwerkes leicht beseitigen, ohne Gefahr, der Dichtung ins Leben zu schneiden.

Durch einen rasch und glatt arbeitenden Verwandlungsapparat wird also die erste Schwierigkeit, dem »Don Carlos« eine bühnengerechte Form zu geben, auf mechanischem Wege überwunden.

Ungelöst aber bleibt die zweite große Schwierigkeit: die große Anzahl der Verwandlungen. Die Handlung spielt abwechselnd auf 21 Schauplätzen. Fünfmal wechselt der Ort der Handlung im zweiten, achtmal im vierten

Akt. Da der vierte Akt 1133 Verse zählt, also, die nötigen Kürzungen in Anschlag gebracht, ungefähr vierzig Minuten Spieldauer hat, muß der Zwischenvorhang durchschnittlich alle fünf Minuten, ja, da die Szenen von sehr ungleicher Länge sind, zeitweilig alle zwei Minuten fallen.

Durch solche Unterbrechungen wird Einheit und Zusammenhang des dramatischen Vorganges für das Publikum zerrissen, gleichviel ob der Zwischenvorhang verwendet wird oder nicht, ob die Pausen lang oder kurz sind. Überdies ist es psychologische Tatsache, daß der Zuschauer nicht durch Spiel ausgefüllte Zeitspannen als viel länger empfindet, als sie tatsächlich sind. Ein Zwischenakt, den die Ungeduld des Publikums auf eine Viertelstunde schätzt, hat, nach der Uhr gemessen, meistens kaum acht Minuten gedauert. Man könnte diese Erscheinung, aus der sich unmittelbar ergibt, wie ungünstig Zwischenakte, die nicht durch das Erholungsbedürfnis erfordert sind, die seelische Empfänglichkeit des Publikums beeinflussen, das Urphänomen der Langeweile nennen. Mit Rücksicht auf diese Tatsache sind auch die eigentlichen Kunstpausen auf der Bühne meistens kürzer, als sie dem Zuschauer erscheinen. In dieser Hinsicht findet sich in den Anweisungen, die Schiller in »Don Carlos« dem Schauspieler gibt, etwas sehr Merkwürdiges. In der Szene, in welcher Prinzessin Eboli der Königin ihre Schuld beichtet, schreibt Schiller vor, daß die Eboli, nachdem die Königin fortgegangen, einige Minuten, das Gesicht auf den Boden gedrückt, liegen bleiben soll. Gleich nachher, nach Abgang der Herzogin von Olivarez, soll die Eboli wiederum einige Minuten stumm und unbeweglich vor der Tür der Königin auf den Knien liegen bleiben. Durch buchstäbliche Ausführung dieser Vorschriften würde das Publikum in große Unruhe geraten; es würde sich diese, sicherlich auf fünf Minuten geschätzte Pause nur durch Annahme eines versäumten Auftrittes oder einer andern Störung erklären können.

Als vollkommen gelungen könnte nur jene Bühnenbearbeitung des »Don Carlos« gelten, welche im zweiten und namentlich im vierten Akt die Anzahl der Verwandlungen auf ein erträgliches Maß vermindert hätte. Ganz beseitigen ließen sie sich nur durch eine die Grenzlinie der erlaubten Bearbeitung kühn überschreitende freie Umdichtung des ganzen Aktes, zu der wohl kein lebender Dichter Fähigkeit und Mut besitzen dürfte.

Würde doch schon der Dramaturg, dem eine ausgiebige Reduktion der Verwandlungen unter vollinhaltlicher Wahrung der dichterischen Absichten Schillers glückte, etwas geleistet haben, was eigentlich Schillers künstlerische Pflicht war. Denn es ist immer ein Zeichen, daß der Dichter seinen Gegenstand nicht von der rechten Seite angefaßt und nicht völlig durchkomponiert hat, wenn er den Zuschauer achtmal mit der Zumutung belästigen muß, seinen Beobachterstandpunkt zu verändern, um die vorgeführten Begebenheiten überblicken und verstehen zu können.

Daß für Schiller, während er in jahrelanger Arbeit an »Don Carlos« selbst ein anderer wurde, das Interesse von Carlos auf Posa übersprang, so daß er eigentlich ein anderes Stück vollendete, als er begonnen hatte, ist allgemein bekannt. Es ist aufschlußreich, zu sehen, wie sich dieser Prozeß in der Brust des Dichters in seinem Werke widerspiegelt. In großer, mit ruhiger und energischer Hand gezogener Linie, die entscheidenden Vorgänge in wuchtigen Kernszenen zusammenfassend, hat Schiller die Handlung bis zum Schluß des dritten Aktes emporgeführt. Von diesem Moment an aber wird es auch dem aufmerksamen Leser oder Zuschauer schwer, dem Faden der Handlung zu folgen; die ursächliche Verkettung der Begebenheiten, die Motivierung der Taten und Unterlassungen, durch welche die dramatischen Personen uns überraschen, wird undurchsichtig, die Auseinanderspaltung des Handlungsstromes in schmale, nebeneinander her-

laufende Episoden, das unruhige Springen von Ort zu Ort berührt uns wie ein Symptom, daß die führende und gestaltende Hand des Dichters unsicher und zittrig geworden ist. Kleine Ursachen, als Zufälle, Mißverständnisse, Verschweigungen und Übereilungen, treten an Stelle der großen, aus dem tiefen Grunde der Menschennatur aufsteigenden Urmotive. Wer vermöchte ein klares Bild der Entwicklung zu entwerfen, die der Charakter des Marquis von Posa durchlebt von dem Moment an, da er das Vertrauen des Königs erobert hat und, man mag sagen, was man will, in seinen Dienst getreten ist, bis zu dem Augenblick, da er sich durch seinen Lügenbrief an Oranien für den Prinzen aufopfert?

Man sollte meinen, daß ein so großes, dem Publikum so feierlich vorgeführtes Ereignis wie die Anknüpfung eines Verhältnisses wechselseitigen Verstehens und Vertrauens zwischen dem Despoten und dem genialen Freiheitsschwärmer bedeutende Folgen haben müsse. Mit Beunruhigung sehen wir den Freund des Prinzen den bedenklichen Auftrag übernehmen, die Herzensangelegenheiten des Prinzen, in die er eingeweiht ist wie kein anderer Mensch, als Vertrauensperson Philipps auszuforschen, sehen ihn in die Lage versetzt, sein Ideal von Menschenglück, zu dessen Verwirklichung er sich den Prinzen als Werkzeug erzogen hatte, als allmächtiger Minister selbst durchzuführen. Mit ihm fühlen wir seiner Seele die Versuchung nahen, den durch die unglückliche Leidenschaft für seine Stiefmutter seiner Mission halb untreu gewordenen Carlos seinen höheren Zwecken aufzuopfern und erwarten mit Spannung, wie in diesem Konflikt zwischen Freundschaft und Ideal Posas Entscheidung fallen wird. Aber zu unserer Enttäuschung trägt sich von all diesen Vorgängen, die wir am Schluß des dritten Aktes als unmittelbar bevorstehend aufdämmern sehen, nicht das geringste zu. Mit Befremden begleiten wir Marquis von Posa aus dem Kabinett des Königs zur

Königin, der Form nach, um ihr einen Befehl des Königs zu überbringen, im Wesen, um sie zu veranlassen, Carlos zur Flucht nach Flandern und zu offener Empörung gegen seinen Vater zu bestimmen. Diesen Plan hat Posa vor der Audienz gefaßt und führt ihn nach derselben aus ohne daß ihm infolge seines veränderten Verhältnisses zum König das geringste Gewissensbedenken käme. Ja, während er den König verrät, äußert er, allem Anschein nach im besten Glauben, er gedenke dem König »redlicher zu dienen, als er ihm aufgetragen hat«. Es war mir immer verwunderlich, daß Schiller nicht bemerkt zu haben scheint, wie sehr er durch diesen Zug die Grundlinien des Posa-Charakters verwirrt hat. Hierauf beschwichtigt er den durch Lermas Warnung mißtrauisch gewordenen Prinzen durch die den Tatsachen keineswegs entsprechende Versicherung, er habe es abgelehnt, in den Dienst des Königs zu treten, und verschweigt ihm überhaupt alles, was der Prinz notwendig wissen müßte, wenn er nicht gerade in die Gefahren geraten sollte, durch die Posa ihn sicher hindurchgeleiten will. Als Motiv dieses Verschweigens bezeichnet Posa in einem Monolog, wo er also offenbar die Wahrheit sagt, daß er das ihm vom König erzeigte Vertrauen nicht täuschen dürfe. Sein zartes Gewissen hat ihm aber kurz vorher gestattet, eine Empörung des Prinzen gegen den König mit Hilfe der flandrischen Provinzen anzuzetteln. Posa hat den Prinzen überdies bewogen, ihm alle wichtigen Papiere, die er der Sicherheit wegen stets bei sich trägt, darunter Briefe der Königin und den Zettel, womit die Eboli Carlos zu einem Stelldichein lud, anzuvertrauen. Diese Papiere übergibt Posa sogleich dem König, der soeben eine erregte Szene mit seiner Gattin hatte, in welcher er diese offen des Ehebruchs beschuldigte. Der Einblick in die Papiere des Prinzen, unter welchen sich auch der Zettel der Eboli befand, liefert dem König den Beweis, daß sein Verdacht gegen die Königin wie gegen seinen Sohn

unbegründet war. Umsomehr setzt es uns nachher in Erstaunen, wenn Posa in dem Bericht, den er Carlos vor seinem Ende über die Ereignisse gibt, die ihn angeblich zum Opfertod zwangen, die Situation entgegen dem unzweideutigen Eindrucke, den das Publikum, als Augenzeuge der von Posa erzählten Vorgänge, empfangen hat, als eine für Carlos ganz und gar verzweifelte darstellt. »Zu laut sprach schon die Tat. Dich freizusprechen, war zu spät. Mich seiner Rache zu versichern, war alles, was mir übrig blieb.« Von dieser, für Carlos und die Königin in Wahrheit entlastenden Unterredung weggehend, sieht Posa den Prinzen ins Zimmer der Eboli eilen, errät sofort mit einer ans Wunderbare grenzenden Scharfsichtigkeit, daß Carlos der Prinzessin seine Liebe zur Königin gestehen will und verhaftet ihn, um es ihm unmöglich zu machen, dieser gefährlichen Person sein Vertrauen zu schenken. Was nun folgt, habe ich stets als einen halsbrecherischen Salto mortale in der Motivierung empfunden. Marquis von Posa glaubt nunmehr nur die Wahl zu haben, die Eboli zu töten oder sich aufzuopfern durch den Brief an Oranien, worin er sich alles dessen beschuldigt, das man dem Prinzen aufzubürden versucht hat. Schiller selbst hat in seinen Briefen über »Don Carlos« zugegeben, daß der Gedankengang, der den Marquis zum Entschluß der Selbstaufopferung führt, ein übereilter und falscher war. Aber darf ein nur dem verwirrenden Drang der Umstände, nicht der Leidenschaft entstammender grober Denkfehler ein entscheidendes Glied in der kausalen Verkettung einer Tragödie bilden? Glücklicherweise erblüht auch aus den Fehlern großer Dichter unverhoffte Schönheit. Dem lebhaften Gefühl der unzulänglichen Motivierung der Selbstaufopferung Posas, dem Schiller sich so wenig entziehen konnte, daß er es auf sein poetisches Geschöpf, die Königin, übertrug, dürfte der geniale Einfall entsprungen sein, der über den Schluß der Abschiedsszene zwischen Posa und der Königin ein

so magisches Licht breitet, der Einfall, die Königin dem von seinem Martyrium Berauschten, mit einer Frechheit, deren nur die besten, aus dem Zentrum der Natur heraus fühlenden Frauen fähig sind, ins Gesicht sagen zu lassen: »Sie haben nur um Bewunderung gebuhlt.«

Ich habe in dieser Darstellung der bedenklichen Partie des vierten Aktes die klaffenden Lücken und Sprünge der Motivierung, die Widersprüche, in die Posa mit sich selbst und mit den Tatsachen gerät, genügend scharf hervortreten lassen. Leider ist dieser in sich selbst inkohärente Teil der Handlung dargestellt in einer Reihe sich überstürzender, von Ort zu Ort hüpfender Szenen, so daß der innere Sinn und Zusammenhang des Geschehens auch dem aufmerksamsten Zuschauer entschlüpft. Als Zuschauer hatte ich immer die Empfindung, wenn der Abschied von der Königin endlich erreicht war, wo die entgleiste Handlung des Dramas ihren großen Gang wiederfindet, als sei ich, ohne recht zu wissen, wie und was, durch eine Region verworrenen und verwirrenden Halbdunkels wie im Fieber hindurchgetragen worden.

Die Pflicht, die Lessing dem Schauspieler auferlegt hat, mit dem Dichter und, wo es not tut, für den Dichter zu denken, hat der Regisseur in noch höherem Grade. Aber ich bezweifle, ob er sie gegenüber der ersten Hälfte des vierten Aktes von »Don Carlos« anders als durch sinnvolle Einschränkung der Verwandlungen wird erfüllen können. Freilich, wer, an Schillers Geist gebildet, dieses verkümmerte Glied des gewaltigen Kunstwerkes lange betrachtet, vor dem werden vielleicht die mächtigen Umrisse seiner gesunden, voll entwickelten Urform aufsteigen, die Schiller aus der Tiefe seines Geistes, wo sie unbewußt vorhanden war, nicht ans Licht zu heben vermocht hat. Läßt sich doch aus der Rechenschaft, die der Marquis der Königin und Carlos über sein Tun ablegt, entnehmen, daß Schiller im Tiefsten etwas anderes wollte, als er tatsächlich gemacht hat. Vom König an seine Seite

erhoben, an die Stelle seines Sohnes getreten, sollte den Marquis die Versuchung allgewaltig ergreifen, seinen Freund zu opfern, um selbst zu leisten, wozu dieser, von kranker Leidenschaft verderbt, kaum mehr fähig war. Vielleicht sollte er, von diesem großen Plan geblendet, schon die ersten Schritte zur Vernichtung des einstigen Freundes tun. Aber in einem Moment, wo sich Carlos durch einen unvorsichtigen Schritt (den Besuch bei der Eboli) selbst ins Verderben zu stürzen droht, erfolgt in Posa der Umschlag, und er beschließt, sich selbst für Carlos zu opfern. Sühne wegen seiner Untreue gegen den stets getreuen Freund ist diese Selbstaufopferung für ihn selbst, und für Carlos soll sie das Heilmittel sein, das ihn von seiner Liebeskrankheit befreien und zum großen Monarchen vollenden soll. Das ist »die große Meinung seines Todes«. Aus Posas letzten Reden zur Königin und zu Carlos, in welchen er die Sachen anders erzählt, als wir sie soeben mitangesehen haben, ergibt sich, daß etwas Ähnliches die Intention Schillers war. Eine ideale Bearbeitung müßte das von Schiller Gewollte an Stelle des tatsächlich Geschriebenen setzen. Aber um dies zu ermöglichen, müßte Schiller selbst aus dem Grabe auferstehen.

»O Königin, das Leben ist doch schön!«

So wird das Abschiedwort Posas an die Königin gewöhnlich zitiert; in dieser Form ist es ein geflügeltes Wort geworden. In Wahrheit lautet es etwas anders, nämlich: »Königin! — O Gott, das Leben ist doch schön!« Syntaktisch gehört der Ausruf »Königin!« bei Schiller nicht zu dem ihm folgenden Satz, sondern er ist eine Gefühlsäußerung für sich. In ihm bricht Posas Überraschung und Freude aus, da er den letzten Worten, welche die Königin an ihn richtet, anzufühlen glaubt, daß sie für ihn eine wärmere Empfindung hegt als bloße Bewunderung und Freundschaft. . . . Diese unverhoffte Entdeckung, hart an der Schwelle seines selbstgewählten Todes, übergießt ihm das Leben, von dem er Abschied nimmt, mit einem Schimmer von Schönheit und Glück, und die Anstrengung, sich trotzdem von ihm loszureißen, entpreßt ihm, nachdem er sich sekundenlang der Freude hingegeben, den Seufzer: »O Gott, das Leben ist doch schön!« Der Sprachgebrauch hat, indem er sich diese Stelle aneignete, aus zwei Gedanken einen einzigen gemacht und ihn in die Form eines mundgerechten Blankverses gegossen. Mit Recht, denn, um zitierbar zu sein, mußte die Stelle umgeschliffen werden.

Auch die unmittelbar vorhergehende Äußerung der Königin, welche Posa diesen Jubelruf und diesen Seufzer entlockt, kann halb und halb als geflügeltes Wort gelten. Auch sie hört man oft falsch zitieren: »Ich achte (statt ich schätze) keinen Mann mehr.«

Wir sind an die Aufeinanderfolge dieser beiden weltberühmten Repliken von Jugend auf so sehr gewöhnt, daß wir gar nicht mehr nach der seelischen Motivierung fragen, die sie verbindet. Ich gestehe, daß ich überrascht war, als in den letzten Tagen die Frage: Warum findet Posa, daß das Leben doch schön ist, nachdem die Königin gesagt hat, sie schätze keinen Mann mehr? mehrmals an mich gerichtet wurde.

Die Antwort ist gar nicht so einfach und selbstverständlich, als sie scheint. Um sie geben zu können, muß man vorerst Klarheit darüber haben, was die Königin mit den Worten: »Ich schätze keinen Mann mehr« eigentlich sagen will. Will sie Posa damit etwas Schmeichelhaftes sagen, etwas so Schmeichelhaftes, daß er es fast als Liebeserklärung auffassen kann, oder enthalten diese fünf Worte einen unwilligen Tadel gegen Posa? Bedeuten sie: »Im Vergleiche mit dir, dem edelsten und größten Mann, der mir jemals vorgekommen ist, kann ich keinen Mann mehr schätzen, da ja doch keiner an dich hinanreicht?« Oder: »Da sogar du, der anscheinend edelste und größte aller Männer, vor meiner Prüfung nicht ganz bestanden hast, kann ich überhaupt keinen Mann mehr schätzen?«

Vielleicht dünkt die zweite Auffassung manchem Leser etwas gesucht, aber die genaue Durchlesung des ganzen Gesprächs, das zu diesem Ausruf der Königin hinleitet, wird ihn überzeugen, daß sie mindestens so viel für sich hat wie die erste.

Posa hat der Königin auseinandergesetzt, daß ihm nur die Wahl blieb, Carlos oder sich selbst aufzuopfern. In diesem Dilemma habe er seinen, Posas, Tod vorgezogen. Seiner doppelsinnigen Antwort auf die Frage, wann und wie bald sie sich wiedersehen werden, entnimmt die Königin, daß sie ihn zum letztenmal auf Erden sieht, und fragt ihn mit schmerzlichem Vorwurf: »Warum haben Sie mir das getan?« »Er oder ich«

erwidert Posa. Da vermag sie nicht mehr an sich zu halten. »Nein, nein« ruft sie beinahe zornig aus.

> »Sie stürzten sich in diese Tat, die Sie
> Erhaben nennen. Leugnen Sie nur nicht.
> Ich kenne Sie, Sie haben längst danach
> Gedürstet. — Mögen tausend Herzen brechen,
> Was kümmert Sie's, wenn sich Ihr Stolz nur weidet,
> O, jetzt — jetzt lern' ich Sie versteh'n! Sie haben
> Nur um Bewunderung gebuhlt.«

Diesen Vorwurf vernimmt Posa mit tiefer Betroffenheit (»Nein! Darauf war ich nicht vorbereitet —«), wohl darum, weil er sich von ihr durchschaut fühlt. Dreimal fragt ihn die Königin dringend, ob wirklich keine Rettung mehr möglich sei, dreimal verneint er. Dann »verläßt sie ihn und verhüllt ihr Gesicht« mit den Worten: »Gehen Sie! Ich schätze keinen Mann mehr.« In diesem Zusammenhange klingen sie nicht nach Bewunderung, sondern wie ein schmerzlicher Vorwurf: Auch du, der beste deines Geschlechtes, krankst an dem Erbübel aller Männer: dem Egoismus und einer, wenn auch ins Heroische getriebenen Eitelkeit; deine Sucht nach Bewunderung zu befriedigen gilt dir mehr als der Schmerz, den du dadurch denen bereitest, die dich lieben. Nach dieser Erfahrung an dir kann ich keinen Mann mehr schätzen! Diese Auseinanderwicklung des in den fünf Worten zusammengepreßten Gefühlsgehaltes läßt empfinden, warum sie Posa mit einem in Seufzen aushallenden Jubelschrei begrüßt. Durch diesen Vorwurf in solcher Stunde hat ihm die Königin ihr Herz verraten, denn er sieht, daß er ihr durch seine Selbstaufopferung noch weher tut als sich selbst, daß sie ihn besser kennt und mehr liebt als er selbst. Nach Friedrich Halms Worten, der sich auf hohe Liebe verstand: »Und Liebe kennt dich besser und liebt dich mehr als du!«

Im Aufleuchten dieser Entdeckung dürfte Posa auch die leidenschaftlichen Vorwürfe anders beurteilen, mit welchen die Königin ihn soeben überschüttet hat. Solche Blicke ins Geheimste, fast dem eigenen Selbstbewußtsein Verborgene einer Seele, wie die, durch die ihn die Königin eben verblüffte, kann nur eine ihr wesensverwandte Seele tun. Die Königin, das mag Posa ahnen, griff wohl auch nur darum so begierig nach der moralischen Blöße, die sein Märtyrertum ihr darbot, um ihr Herz vor der Bewunderung, vor der Liebe zu retten, womit seine Tat es überwältigte. Eine solche Fülle unausgesprochener Gefühle und Gedanken, seelischer Ober- und Untertöne vibriert also in diesem: »Ich schätze keinen Mann mehr«. Mit wenigen Silben zwingt uns der Dichter, mit einer Schwebung der Stimme, einem Ausdruck des Gesichtes der Schauspieler, alles das unmittelbar zu fühlen, zu dessen Darlegung ich drei Druckspalten gebraucht habe. So stehen Kunst und Kritik zueinander.

Doch noch zu einer anderen, für das Verständnis Schillers wertvollen Erkenntnis verhilft uns die eingehende Erwägung dieser Stelle des »Don Carlos«: daß Schillers innerer Sinn schon für eine Region seelischer Vorgänge aufgetan war, auf deren Erschließung und Durchschauung die Modernen als auf ihre eigenste Tat stolz zu sein pflegen. Was die Königin dem Marquis ins Gesicht sagt, das gehört in ein Kapitel menschlicher Psychologie, das wir eher bei Ibsen als bei Schiller suchen. Dein eigentlicher tiefster Beweggrund, die Sucht nach Bewunderung, dies sagt die Königin dem Märtyrer, verbirgt sich vor dir selbst hinter den Motiven, die du dir und mir vorzutäuschen suchst. Wie erschreckend modern ist diese Wendung! Und sie floß Schiller nicht etwa nur als gelegentlicher Einfall in die Feder. Vielmehr entsprang sie seiner tiefen Einsicht in das Seelenleben solcher Menschen,

die, statt von den natürlichen Beweggründen, sich »durch gekünstelte Geburten der theoretischen Vernunft« in ihrem Handeln leiten lassen, die unter der inneren Herrschaft von Ideen stehen, welche dann mit ihren Leidenschaften wunderliche Verbindungen eingehen. Es unterliegt nicht dem geringsten Zweifel, daß Schiller den Idealisten Posa durchaus nicht als Idealmenschen im moralischen Sinne aufgefaßt haben wollte. Verweist er doch in seinem elften Brief über »Don Carlos«, um den eigenartigen, aus Größe, Schwärmerei, Freude an Intrige und Hang zu gewalttätigem Schalten mit fremden Schicksalen wunderlich verschmolzenen Charakter Posas psychologisch aufzuhellen, auf gewisse Ordensstifter und Ordensverbrüderungen, »die sich — bei den reinsten Zwecken und bei den edelsten Trieben — von Willkürlichkeit in der Anwendung, von Gewalttätigkeit gegen fremde Freiheit, von dem Geiste der Heimlichkeit und der Herrschsucht« nicht immer rein erhalten haben. Nicht einen von allen Schlacken des Menschlichen geläuterten Helden, hinter dem im wesenlosen Scheine liegt, was uns alle bändigt, wollte Schiller in Posa darstellen, sondern ihm schwebte ein Mensch vor, der, ein echter Repräsentant eines Zeitalters, in dem die Finsternis mit dem Lichte, die Anarchie der Meinungen mit der Morgendämmerung der Wahrheit ringt, als ein Jesuit der Freiheit bezeichnet werden kann, als ein zwar heroischer, aber auch, gleich den mit idealen Forderungen an die wirkliche Welt herantretenden Ibsenschen Helden, problematischer Charakter. Dies ist nicht etwa eine aus Lust am Paradoxen ersonnene Hypothese, sondern es ergibt sich sonnenklar aus Schillers eigenen ausführlichen Darlegungen über den Charakter des Marquis von Posa. Anders, als er von Schiller gemeint ist, lebt Posa im deutschen Volksbewußtsein, und vielleicht empfindet mancher die Wiederherstellung der Schillerschen Intention als eine

Schmälerung des Wertes dieser Gestalt, aus der uns die Persönlichkeit ihres Dichters unmittelbar anzureden scheint. Doch vielleicht wird der Verlust aufgewogen durch die Erkenntnis, daß Schillers Genius schon Ideen und Probleme erschaut und ergriffen hat, die erst ein Jahrhundert nach seinem Tode das europäische Geistesleben beherrschen sollten. Diese Betrachtungen zeigen uns, daß er viel moderner war, als das heutige Geschlecht ahnt, und können in uns überraschende Vermutungen darüber anregen, wohin seine Entwicklung ihn noch geführt haben würde, wenn der Tod sie nicht vor der Zeit abgeschnitten hätte. Wie Schiller oft falsch zitiert wird, so ist auch er selbst nicht ganz derjenige, als welcher er weltberühmt ist.

Friedrich Hebbel und die moderne Bühne.

(Vortrag gehalten im Ingenieur- und Architektenverein zu Gunsten eines in Ausübung seines Berufes verunglückten Arztes.)

Was mich bewogen hat, den heutigen Vortrag anzukündigen, das war, offen gestanden, in erster Reihe der Wunsch, schweres Unglück nach meinen bescheidenen Kräften zu lindern, das einen jungen Arzt betroffen hat. Diesem mußte infolge einer Infektion, die er sich bei einer Operation zugezogen hatte, der rechte Arm amputiert werden. So wurde ihm die Möglichkeit, seine unter harten Opfern und Entbehrungen errungene ärztliche Kunst auszuüben, in dem Augenblick geraubt, da er Frau und Kind durch sie zu ernähren hoffte. Wie mir erzählt wird, war die Operation, durch die der Arzt den rechten Arm verlor, ein Akt der Wohltätigkeit. Das ist der letzte vollendende Zug, durch den der an und für sich schreckliche Fall, nach Schillers Wort, »auch eine Vollkommenheit« wird. Das Mitgefühl, das er erregt, möchte sich in anklagenden Zorn gegen die Weltordnung verwandeln, die so etwas geschehen läßt. Ein Eindruck, dem verwandt, wie ihn einige ausgesucht gräßliche Novellen des jugendlichen Hebbel hervorbringen.

Doch ließe sich wohl auch ein feiner Faden innerer Beziehung von diesem grausamen Schicksal zu Friedrich Hebbel hinüberspinnen. Man darf die Bühne ohne Übertreibung den rechten Arm des dramatischen Dichters nennen, welcher die geistige Schöpfung als lebendige und wirksame Erscheinung in die sinnliche Welt überträgt. Nun, in Wien ist dieser rechte Arm Hebbel so

ziemlich amputiert. Gerade in Wien, dessen viel besungenen Zaubern der ungefüge und herbe norddeutsche Dichter die innere Vollendung und Reife dankt, dessen alte Praterbäume sich des unter ihnen hinwandelnden Mannes noch entsinnen müssen, der, leise vor sich hinsingend, in ihrem Schatten seine großartigsten Nibelungenszenen schuf, in Wien, wo Hebbel seine feurigsten Propheten und seinen treuen Biographen fand, wo sein Kopf die Außenseite des Burgtheaters schmückt, vielleicht aus dem nämlichen Grunde, aus dem Pallas Athene vor dem nachbarlichen Parlamentsgebäude steht: weil sie nicht drinnen ist.

Seit dem Tage, an welchem August Förster »Gyges und sein Ring« dem Burgtheater schenkte, hat das Burgtheater von den Hebbelschen Werken, die es schon besaß, einige verloren, aber nicht ein einziges neu gegewonnen. »Judith«, »Agnes Bernauer«, die »Nibelungen« sind spurlos verschwunden. In Berlin hat man das Experiment gewagt, die groteske Märchenkomödie »Der Diamant« aufzuführen, mit überraschendem, wenn auch, wie begreiflich, nicht nachhaltigem Erfolge. In Dresden hat in allerjüngster Zeit die gewaltige Tragödie »Herodes und Mariamne« eine glorreiche Auferstehung gefeiert. In Wien hat man seit dem Jahre 1849, wo sie vor einem Publikum, das diese Schöpfung nicht begriff, durchfiel, nie daran gedacht, wieder einmal anzufragen, ob die Raben noch um den Berg fliegen, ob sich dem Publikum der Sinn für diese in die dunkelsten tragischen Wurzeln des Verhältnisses zwischen Mann und Weib hinabtauchende Dichtung nicht doch endlich aufgetan habe. Wenn auch die Antwort »Nein!« lautet, was schadet's? Eine solche Frage zu stellen ist schon tausendmal anregender für Theater und Publikum als das Schicksal von Dutzendnovitäten, das man entweder voraus weiß oder das, wie es auch ausfallen mag, uns nicht von dem Stande der Bildung des Zeitalters Kunde

gibt. Einer solchen Probe unterwerfen aber die Meisterwerke Hebbels das Publikum.

Hebbels Lebensarbeit war im strengsten Sinne Zukunftskunst. Nur wenige seiner Zeitgenossen vermochten seine sonderbaren poetischen Träume auszulegen. Daher das kritische Gerede und Geraune um ihn her von exzentrischer Paradoxie, von Haschen nach schrulliger Originalität. Es soll nicht geleugnet werden, daß er, wie Ibsen und Nietzsche, welche beide sich in Hebbels Geist geheimnisvoll ankündigen, seine Freude daran hatte, seelische Urpremieren zu erleben, zu denken und zu fühlen, was vor ihm gewiß noch kein Kopf gedacht, kein Herz gefühlt hatte, daß er es liebte, den Steinblock, den er zum Kunstwerk zuhieb, statt ihn auf seine breite, glatte Basis zu stellen, auf seiner schmalsten Kante zu balancieren; aber die meisten seiner sogenannten Wunderlichkeiten stammen daher, daß er solche Konflikte zu schürzen und zu lösen suchte, die für seine Zeit entweder noch gar nicht existierten oder doch für sie den Ernst nicht besaßen, mit dem sie auf Hebbel wuchteten. Die dichterischen Ziele, denen er nachstrebte, lagen größtenteils noch unter dem Horizont seiner Epoche, und daher klang dieser vieles wie halber Wahnsinn, was Offenbarung war. Hebbel erging es wie seinem Dietrich von Bern, der eine Nacht am Nixenbrunnen gesessen und da »gar viel erlauscht« hat.

»Du hörst ein Wort und kannst es nicht versteh'n,
Du siehst ein Bild und weißt es nicht zu deuten,
Und erst, wenn was geschieht, besinnst du dich,
Daß dir's die Norne schon vor Jahr und Tag
In Schattentänzen vorgegaukelt hat.«

Geschehen ist seit dem Tage, da Hebbel die Augen schloß, genug von dem, was der Dichter erlauscht hatte, so daß wir uns endlich darauf besinnen könnten, daß er's uns schon vor Jahr und Tag in den Schattenspielen seiner Tragödien vorgegaukelt hat, und wir sollten ihm

dadurch danken, daß wir seine Gestalten vom Blut der darstellenden dramatischen Kunst trinken lassen und sie so davon erlösen, nur Schattentänze aufzuführen. Wir haben es doch miterlebt, wie Nietzsche die schemenhafte Titanengestalt des Übermenschen, der, einer Naturkraft gleich, jenseits von Gut und Böse waltet und wütet, vor uns an die Wand malte. Dies reicht doch hin, uns den tiefen Sinn des Hebbelschen Holofernes und mit ihm der ganzen Judith-Tragödie zu enträtseln und spüren zu lassen, daß das heißeste moderne Blut in dieser Schöpfung pulsiert. Den Wienern von 1849, denen noch die Gemütlichkeit des Vormärz in den Gliedern lag, war es nicht zuzumuten, die Gefühls- und Handlungsweise der Mariamne in »Herodes und Mariamne« zu verstehen. Mariamnes Gatte, der König Herodes, einer von der Holofernes-Rasse, hat, im Begriffe, seinem Tode entgegenzugehen, zweimal den Befehl hinterlassen, seine Frau zu töten, sobald die Nachricht von seinem Tode eingetroffen sei. Beidemal erlangt Mariamne Kenntnis davon.

Das erste Mal verzeiht sie ihm diesen Frevel, wie sie ihm die aus ernsten politischen Motiven erfolgte Ermordung ihres Bruders vergeben hat. Sie weiß, daß glühende Leidenschaft, die den Gedanken nicht ertragen kann, ein anderer könne nach ihm ihren Gegenstand besitzen, ihren Mann dazu hingerissen hat. Als er aber sein Verbrechen wiederholt, nimmt sie raffinierte Rache an ihm. Nicht die Bedrohung ihres Lebens verübelt sie ihm, sondern, wie die Nora Ibsens, die ungeheuerliche Versündigung an ihrer Persönlichkeit und Menschenwürde, die darin liegt, daß er über sein Weib wie über eine seelenlose Sache verfügt hat. Welches verzerrte Bild meines Wesens, so reflektiert sie, muß Herodes, mein Gatte, in sich tragen, daß er mich für fähig halten kann, mich dem Mörder meines Gatten hinzugeben. Diese Erkenntnis löst ihr wie Nora ihre Ehe in nichts auf. Sie kann ein Verhältnis, in dem derartiges möglich

ist, nicht mehr als Ehe empfinden. In ihrer Empörung beschließt sie, Herodes, falls dieser noch lebendig heimkehren sollte, als diejenige entgegenzutreten, die sie, nach seinem Benehmen zu schließen, für ihn sein muß. Auf das Gerücht seines Todes hin gibt sie also ein Fest und tanzt auf diesem Fest. Mitten im Feste erscheint Herodes. Er muß von glaubwürdigen Zeugen vernehmen, daß der Jubel Mariamnes seinem vermeintlichen Tode galt. Versteinert, herb und hart bis zur Grausamkeit, begegnet sie dem heimgekehrten, aus drohender Lebensgefahr wie durch ein Wunder geretteten Gemahl. Seinen Verdacht, daß sie das Geheimnis des gegen sie gerichteten blutigen Auftrages von dem Beauftragten um den Preis ihrer Frauenehre erkauft habe, entkräftet sie nicht, ja sie bestärkt ihn durch verstocktes Schweigen in seinem eifersüchtigen Wahn. Aufs äußerste gebracht, stellt Herodes sein Weib wegen Ehebruches vor Gericht und läßt sie zum Tode verurteilen. Starr und stumm läßt sie Schande und Tod über sich ergehen. Seit sie von dem Manne, den sie so geliebt hat, daß sie ihm freiwillig in den Tod zu folgen entschlossen war, zur Sache, zum »Ding« herabgewürdigt wurde, fühlt sie sich kaum mehr als lebendig. Ihre Einbildung überträgt die erlittene moralische Vernichtung in die Empfindung physischen Gestorbenseins.

»Ich fühle keinen Schmerz mehr, denn zum Schmerz
Gehört noch Leben, und das Leben ist
In mir erloschen, ich bin längst nur noch
Ein Mittelding vom Menschen und vom Schatten,
Und fass' es kaum, daß ich noch sterben kann.«

Ein ähnliches Gefühl des physischen Todseins durchdringt in Ibsens Epilog »Wenn wir Tote erwachen«. Irene, an welcher Bildhauer Rubek ähnlich gesündigt hat wie Herodes an Mariamne, freilich unter ganz anderen äußeren Formen. Nur einem, dem Römer Titus, enthüllt Mariamne das Geheimnis ihres rätselhaften

Betragens, dann schreitet sie königlich gelassen in das ersehnte Nichts.

»Und ich bin müde, ich beneide schon
Den Stein, und wenn's der Zweck des Lebens ist,
Daß man es hassen und den ewigen Tod
Ihm vorzieh'n lernen soll, so wurde er
In mir erreicht. O daß man aus Granit,
Aus nie zerbröckelndem, den Sarg mir höhlte
Und in des Meeres Abgrund ihn versenkte,
Damit sogar mein Staub den Elementen
Für alle Ewigkeit entzogen sei!«

Diese Zeilen, die gewiß niemand ohne Ergriffenheit hören wird, zeigen, welchen eigensten Ton Hebbel für solche Zustände seelischer Versteinerung und Erstarrung durch übertiefen Schmerz besaß. Kein Dichter außer ihm hat das so. Die reinsten und melodischesten Töne für diesen Zustand hat Hebbel zuletzt in den Klagen der um Siegfried trauernden Kriemhild gefunden:

»Leg einer Toten
Den Sohn ans Herz und ford're Milch von ihr;
Die heil'ge Quelle der Natur wird eher
In ihrer starren Brust auf's neue springen,
Als meine Seele aus dem Winterschlaf
Zu wecken war, der nie ein Tier so tief
Bis in das Herz beschlichen hat wie mich.«

Ich habe diese Verse noch so im Ohr, wie die Wolter sie sprach, und ich bedaure das jetzt heranwachsende Geschlecht, das diesen Schauder höchster Schönheit nicht erfahren hat. Hebbel hat manches geschrieben, was schön ist in dem Sinne wie das Sonnenlicht oder der Frühlingswald, nicht wie die jüngste literarische Mode, die heute entzückt und übermorgen als Abgeschmacktheit anmutet.

Reden wie die zitierten verbinden Hebbels dramatische Poesie mit seiner Lyrik, namentlich mit seinen tiefsten Gedichten, die er in dem Abschnitte »Dem Schmerz sein Recht« vereinigt hat. Die unheimliche

Sünde wider die menschliche Persönlichkeit, von der »Herodes und Mariamne« eine erschütternde tragische Darstellung gibt, hat selten ein Dichter so voll erlebt als Hebbel. Als ihr Opfer und als ihr Begeher. Er hat das vernichtende Wehe des schöpferischen Geistes gekannt, wenn ihn des Lebens Not dazu herabwürdigt, sein innerstes Selbst als Ware preiszugeben, um das Dasein zu fristen. Und er kannte die dämonische Notwendigkeit, die den schöpferischen Geist zwingt, gerade die Menschen, die ihm nahe gekommen sind, Freunde und Frauen, wie tote, fühllose Sachen zu verbrauchen und wegzuwerfen. Aus dieser Doppelerfahrung erwuchs ihm seine eigentümliche Tragik, die seine Zeit freilich nur halb verstand. So kam es, daß er die moderne Tragödie, für welche eine Versündigung an der eigenen oder fremden Persönlichkeit die typische Schuld ist, lange vor Ibsen gefunden hat, so wie die Wikinger lange vor Kolumbus die neue Welt entdeckten. In der kurzen Analyse der Herodes-Tragödie habe ich die Züge zu betonen gesucht, in denen der dramatische Psychologe Hebbel schon seelische Vorgänge und Zusammenhänge aufgespürt hat, die erst jetzt vorwiegend durch norwegischen Einfluß verständlich, ja populär zu werden begonnen haben.

Eben deshalb ist jetzt der Augenblick gekommen, um Hebbel für die moderne Bühne zu erobern. Aber liegt dies auch, so könnte man fragen, im Bereich des Möglichen? Wenn die Werke eines zweifellos bedeutenden Dichters sich im Verlaufe eines halben Jahrhunderts trotz mancher redlicher Versuche auf der Bühne nicht einzubürgern vermochten, ist dies nicht beinahe ein Beweis, daß diese Werke, bei all ihren geistigen und poetischen Vorzügen, Eigenschaften haben, die mit den Anforderungen des realen Theaters unvereinbar sind?

Heinrich Laube war dieser Meinung und urteilte über den Bühnenwert der Hebbelschen Stücke ähnlich,

wie ein Größerer als Laube über die Dramen eines Hebbel Ebenbürtigen, Heinrich von Kleists, geurteilt hatte. Laube sprach Hebbel die plastische Phantasie ab. Dieser habe beim Empfangen und Niederschreiben seiner Stücke den Vorgang, den sie darstellen wollen, in seiner Einbildungskraft gar nicht gesehen. Seine Stücke seien zusammengedacht, von einem begabten, dichtenden Denker niedergeschrieben, nicht von einem Dichter, der ein Künstler ist. Den Beweis für diese Behauptung ist Laube freilich schuldig geblieben, wenn man nicht sein Bekenntnis, daß es ihm sehr schwer, wo nicht unmöglich gewesen sei, sich beim Lesen der »Genoveva« die Vorgänge so einzubilden, wie sie in sinnlich anschaulicher Gestalt auf der Szene erscheinen sollten, dafür gelten lassen will. Es ist wahr, in »Genoveva« war das Geheimnis der strengen dramatischen Form Hebbel noch nicht rein aufgegangen. Er hat Golo nur halb als objektive Gestalt gebildet, denn dieser Charakter war auch ein Gefäß, in das er die subjektive Leidenschaft ergoß, die er sich vom Leibe schreiben wollte. Daher die lyrischen Monologe, die zuweilen sogar als breite Apartes den bewegt hinstürmenden Dialog unterbrechen und die Schauspieler in ratlose Verlegenheit versetzen. Aber unter den reifen Meisterwerken Hebbels ist kein einziges, das die einigermaßen geschulte und erfinderische Phantasie eines Regisseurs vor ein unlösbares Problem stellte. Dingelstedt, der den Ruhm hat, die ganze Nibelungentrilogie dem Repertoire des Burgtheaters für viele Jahre als kostbaren Schmuck und einträgliches Zugstück einverleibt zu haben, hat dies im alten Burgtheater, wo technische Hindernisse die Entfaltung der szenischen Phantasie einschnürten, durch die Tat bewiesen.

Bühnenpraktiker geraten leicht dahin, vom dramatischen Dichter zu fordern, daß er ihnen seine Schöpfung so bühnen- und spielgerecht liefere, daß sie glatt-

weg szeniert und heruntergespielt werden kann. Daher finden Stücke jener routinierten Bühnenschriftsteller oft Gnade vor ihren Augen, die beim Schreiben die Bühne mit dem Souffleurkasten und dem aus dem Orchester aufragenden Baßgeigenhalse anschaulich vor sich sehen. Ein solcher Autor ist Hebbel freilich nicht. Aber was im Wesen dramatisch empfunden ist, das läßt sich immer in den Rahmen der realen Bühne und ihrer Darstellungsmittel zwingen.

Spröde freilich verhält sich Hebbel's dramatische Poesie gegen Regisseure und Schauspieler. Mit den Mitteln und Mittelchen einer an modernen realistischen Komödien geschulten Schauspielkunst kommt man seinen Stücken so wenig bei als mit den aus Meiningen stammenden Inszenierungskünsten. Die Aufführung eines Hebbelschen Stückes muß eine szenische Nachdichtung desselben sein und kann daher nur gelingen, wenn jener, der sich dieser Leistung vermißt, bis ins Zentrum der geistigen Welt gedrungen ist, in der Hebbel beim Schaffen gelebt hat. Wem das Glück zuteil geworden ist, an einer solchen geistigen Arbeit teilnehmen zu dürfen, wird, wie auch der Erfolg war, eine Vergeistigung und Vertiefung seiner Kunst als Frucht ernten. Welcher Segen gerade für die zum Verflachen so sehr hinneigende Schauspielkunst! Schwierigkeiten gibt's dabei genug. Eines der Verdienste Hebbels ist, daß er dem Drama ein Stück wahrer, aus der Tiefe geholter Psychologie der Menschennatur erobert hat. Heimlichkeiten der Leidenschaft, die sich sonst nur in selbstbeobachterischen Tagebüchern das Ich selbst zu beichten wagt, hat er als dramatische Motive ins grellste Licht der Bühne gehoben. Um für diese dunklen und seltenen seelischen Bewegungen allgemein verständliche schauspielerische Ausdrucksmittel zu finden, dazu muß die Schauspielkunst schöpferisch werden. Gerade dieser Zwang ist eine Wohltat für die Schauspielkunst.

Man hat die glühende Leidenschaft gerühmt, die in Hebbels Gestalten lebt, und über die Eiseskälte geklagt, die von ihnen ausstrahlt. Das sieht aus wie ein Widerspruch. Und doch ist in gewissem Sinne beides, wie Hitze und Frost im Fiebergefühl, in Hebbel vereint. Man könnte seine Werke gefrorene Lava nennen. Er liebt es, Prozesse intensivster Leidenschaft in die harte, zackige Form dialektischer Syllogismen zu gießen. In dem Moment, da sich Mariamne durch die Entdeckung, daß ihr Mann sie zum zweiten Male unter das Schwert gestellt hat, bis ins Innerste beleidigt und vernichtet fühlt, zuckt mit schier wehetuender Klarheit der Gedankenblitz durch ihr Gehirn: Ein Zerrbild von mir lebt im Geiste meines Gatten, folglich muß ich ihm, wenn er zurückkommt, als dieses Zerrbild entgegentreten. Das wird ihn zwingen, dieses Zerrbild zu töten und mich, wie ich wirklich bin, zu treffen.

Beinahe wortlos, unheimlich logisch vollzieht sich der Entschluß in Mariamnes Kopf. Unwillkürlich habe ich gesagt: in ihrem Kopf. Aufgabe der Schauspielerin ist es, diesen Moment so zu spielen, daß wir ihn mit ihr erleben als das, was er wirklich ist, als eine Krise ihres gemarterten Herzens, deren Symptom der nüchterne, grausame Syllogismus ist, der sich in ihrem Kopfe vollzieht. Um dies zu können, muß die Schauspielerin die eisigen Worte des Textes wieder in der Glut der Empfindung lösen, aus der Hebbel sie geboren hat. Meine Überzeugung, welche diese Ausführungen motivieren sollen, ist, daß gläubige und liebevolle Darstellung Hebbelscher Werke uns dazu verhelfen könnte, den versunkenen Hort einer Schauspielkunst großen Stils, die hohen Schwung mit eindringlicher psychologischer Analyse vereinigt, wieder aufzufinden.

Hebbel als Erzieher.

Das eigentümliche Glück, welches das Inszenieren gewährt, habe ich bei den Schöpfungen keines neueren Dichters in so überschwenglicher Fülle empfunden als bei denen Friedrich Hebbels. Die Ursache dürfte in jener Eigenschaft Hebbels liegen, welche sein theatralischer Widersacher Heinrich Laube in die als Tadel gemeinte Behauptung zu kleiden pflegte, daß Hebbel die sinnliche Anschauung der Gestalten und Vorgänge seiner Dramen fehle. Es ist wahr, zuweilen taucht Hebbels Phantasie so tief in das Ich seiner Menschen hinab, daß es ihr ebenso unmöglich wird, sie gleichzeitig von außen zu schauen, als wir uns selbst ins Antlitz blicken können. In solchen Momenten hört er das Geräusch des ihr Geäder durchkreisenden Blutstromes, behorcht er, als ob er sich in ihr Gewissen verwandelt hätte, das Keimen ihrer innersten Gedanken, das Zischen und Raunen ihrer verborgensten Leidenschaften, aber die Gebärde, durch welche sich die inneren Bewegungen dem äußeren Beobachter plastisch und mimisch darstellen, entschwindet ihm. Die Stellen, wo dies Hebbel begegnet ist, sind für den Schauspieler die sprödesten. Denn ihr Stil ist nicht lebendige Rede, sondern Tagebuchstil eines grübelnden Selbstbeobachters. Sie finden sich am häufigsten in Hebbels Jugendwerken, in denen er einzelne Gestalten als Gefäße benützte, um die Glutmassen seines eigenen Inneren hineinzuergießen. Selten wird der Regisseur es vermeiden können, die Tagebuchblätter, wie sie etwa dem Hebbelschen Golo

hin und wieder zum Munde herausflattern, durch einen mutigen Schnitt abzukürzen. . . . . Doch nur ein oberflächlicher Beurteiler Hebbels kann behaupten, daß Hebbels Phantasie immer im Kantschen Sinne »blind«, das heißt ohne sinnliche Anschauung des dramatischen Vorganges sei. Das Gegenteil ist wahr. Neben manchen nur innerlich empfundenen, nicht äußerlich geschauten Situationen verraten andere durch unverkennbare Anzeichen, daß sie mit schier unheimlicher, schattenwerfender Leibhaftigkeit, wie Visionen des zweiten Gesichtes, vor seinem inneren Auge glühten: Judith im Zelt des Holofernes, Klara vor ihrem Sprung in den Brunnen mit ihrem Bruder Karl, Genoveva im finstern Urwald zwischen den Knechten, die sie schlachten sollen — das ist mit halluzinatorischer, sich der Sinneswahrnehmung nähernder Deutlichkeit gesehen; in der Genoveva-Szene hört man das dumpfe Brausen des herannahenden Sturmes in den Eichenkronen, da spürt man, wie es, während die Sonne sich verfinstert, im Schatten der tausendjährigen Bäume beinahe Nacht wird, während rötliche Lichter auf dem Waldboden tanzen. . . . Wenn Hebbel ein moderner Poet gewesen wäre, so hätte er nicht versäumt, den Dialog durch ausführliche, kleingedruckte, poetisch-malerische Schilderungen der begleitenden Naturvorgänge und Naturstimmungen, der Geräusche und Beleuchtungen zu unterbrechen. Er hat es nicht getan. Er war zu keusch und vornehm dazu. Er verließ sich auf die Kraft des dichterischen Wortes. Wenn diesem die Zaubergewalt nicht innewohnte, in der Phantasie des Lesers die Vision zu wecken, welche er beim Schaffen sah, so verschmähte er es, durch Anweisungen für den Regisseur und die Schauspieler nachzuhelfen. Er hätte sich durch Einschaltung derartiger Prosa den reinen Anblick seines poetischen Manuskriptes verdorben. Die Arbeit, zu welcher der Regisseur verpflichtet und berechtigt ist, hat er diesem

nicht, wie unsere Theaterschriftsteller pflegen, vorweggenommen, er hat ihn nicht zum unselbständigen Vollzieher der Befehle des Dichters degradiert und hat ihm das Gebiet, innerhalb dessen die schöpferische Phantasie des Regisseurs walten darf, uneingeschränkt überlassen. Zahlreiche Äußerungen Hebbels lassen keinen Zweifel bestehen, daß ihm der tiefe Unterschied zwischen der Kunst des dichterischen dramatischen Gestaltens und die Kunst der schauspielerisch-szenischen Verwirklichung des dichterischen Phantasiegebildes durch Fleisch und Blut, Farbe und Raum sehr deutlich bewußt war, und er wußte gar wohl, daß man ein großer Dichter und doch kein Meister der Regie sein kann, auch nicht für die eigenen Werke.

Dies ist es, was das Inszenieren eines Hebbelschen Stückes für den Regisseur zur Wonne macht. Blüht ihm doch die Aufgabe, den körperlosen Geistern, deren tragischer Kampf unsichtbar und lautlos in den Hebbelschen Büchern tobt, den mimisch-theatralischen Leib zu dichten, in welchem sie sich zur sinnfälligen Erscheinung materialisieren. Er wird dies nicht können, ohne bis zum Grund des Brunnens hinabzusteigen, aus welchem Hebbel selbst seine Werke geschöpft hat. Denn auch dem geübten Auge zeigen die Hebbelschen Geisterwelten die schauspielerischen und szenischen Formen, durch welche sie sinnliche Anschaulichkeit erlangen, nicht auf den ersten Blick. Diese gehen nur jenem auf, der diese Werke ein Leben lang wie ein Stück seiner selbst in sich getragen und gehegt hat. Ein solcher freilich kann sicher darauf zählen, daß sie sich ihm endlich in gesegneter Stunde offenbaren. Denn es ist nicht wahr, daß Hebbels Charaktere und Stücke, wie Laube meinte, eigentlich nur Gedankengebilde sind, nicht lebendige Gestalten und dramatisches Geschehen; es ist nicht wahr, wenn auch zugegeben werden mag, daß Hebbel das Auffinden des Wie der Darstellung

seiner Werke dem Regisseur überließ. »Eine Dichtung, die sich für eine dramatische gibt«, sagt Hebbel in seinem Vorwort zu »Maria Magdalena«, »muß darstellbar sein, jedoch nur deshalb, weil, was der Künstler nicht darzustellen vermag, von dem Dichter selbst nicht dargestellt wurde, sondern Embryo und Gedankenschemen blieb.« Laube, Theatermann durch und durch, forderte vom Dramatiker, daß er ihm sein Werk schon bühnengerecht zubereitet in die Hand gebe. Die höchste Leistung des Regisseurs, durch welche dieser sich erst zum Künstler erhebt, eine ohne beengenden Seitenblick auf die Bühne freigestaltete poetische Schöpfung ohne Verkürzung ihres Gehalts, mit Steigerung ihres Eindrucks, in die Sprache und Form des realen Theaters zu übertragen, hatte für Laube keinen Reiz. Hierin haben ihn Dingelstedt und Wilbrandt, die als Regisseure vor allem Dichter blieben, überflügelt. Nur eine solche, eigener Dichterkraft entspringende Regie vermag Hebbel beizukommen; bloße Routine, mag die Maske künstlerischen Schaffens, die sie trägt, noch so täuschend sein, kann den Zauber nicht brechen, der den Hort seiner Werke vor Unberufenen wahrt. Wer die ungeheure Theatergewalt, die in fast allen Hebbel-Dramen schläft, zur Explosion bringen will, muß einen Funken eigener dichterischer Intuition hineinwerfen. Hebbel zwingt den Regisseur, mehr zu werden als bloß Regisseur. Hierin liegt seine erzieherische Kraft. Ich darf es sagen, denn er hat mich erzogen. Stolz und demütig bekenne ich es: Das Beste, was ich kann, verdanke ich zur guten Hälfte nur ihm.

In der Situation, in welcher sich die deutsche Schauspielkunst gegenwärtig befindet, könnte sie keinen besseren Helfer finden als Hebbel. Was sie in der Schule des Naturalismus gelernt hat, genügt ihr nicht mehr; sie strebt nach einem Höheren, das man benennen kann wie es beliebt: Schwung, Adel, Größe oder Stil.

Dieses höhere Etwas könnte sie sich erringen, wenn sie sich die Verkörperung Hebbelscher Gestalten zum Ziel setzte. In welche Höhen könnte Bassermann und mancher andere bei solchem Beginnen emporschießen! Habe ich doch die Talent entbindende, Staar stechende, Zungen lösende Kraft der Riesenprobleme, die Hebbel dem Schauspieler in den ausgetretenen Weg wirft, an den Künstlern beobachten können, die sich meiner Führung anvertraut haben. In einer Bemerkung, die ich einem soeben erschienenen wertvollen Buch* entnehme, hat Hebbel, freilich ohne an sich selbst zu denken, mit großer Klarheit auf die Ursache dieser Erscheinung hingedeutet. »Warum so viele Schauspieler in den gewöhnlichen Dutzendstücken gefallen, in höheren aber gleich verloren sind? Dichter wie Kotzebue und Iffland liefern gewissermaßen nur einen Rock, in den ein Mensch hineinschlüpfen kann; wer es auch sei, der Rock gewinnt und erhält einen Anschein von Lebendigkeit. Shakespeare, Schiller und Goethe stellen einen Menschen hin, mit dem ein anderer Mensch sich identifizieren soll; wenn das nicht gelingt, so kommt ein Monstrum, ein vierbeiniges Ungeheuer mit einem Doppelkopf zur Welt, vor dem Natur und Kunst sich gleichmäßig entsetzen.« Wenn es aber gelingt, so verwandelt sich der Schauspieler, der mit seiner Persönlichkeit eine »Rolle« auszufüllen zur Not gelernt hat, in einen wirklichen Menschendarsteller. Gerade die Sprödigkeit, mit welcher Hebbels Sprache und Stil dem Schauspieler begegnen, der durch einen mundgerechten, mit natürlichem Ausdruck und Tonfall leicht und flüssig herunterzusprechenden Dialog verwöhnt ist, muß im begabten Schauspieler den Sinn für eine höhere und edlere Sprechkunst wecken

* Hebbels Dramaturgie. Drama und Bühne betreffende Schriften, Aufsätze, Bemerkungen Hebbels, gesammelt und ausgewählt von Wilhelm v. Scholz (des Sammelwerkes »Deutsche Dramaturgie«, erster Band), München und Leipzig bei Georg Müller, 1907.

als jene, die sich in Salon oder Kneipe den Leuten vom Munde ablauschen läßt. Hebbel ist dem Inhalt nach strengster Realist, dem als schön nur gelten kann, was wahr ist; in der Form hat er, auch in seinen Prosastücken, nicht das Stammeln und Lallen der Wirklichkeit zu imitieren gesucht, sondern seinen Charakteren, unter strenger Berücksichtigung ihres Wesens und ihres geistigen Horizonts, stets die ganze Fülle, Tiefe und Gewalt des Sagens und Kündens geliehen, die ihm, dem Dichter, gegeben war. Gerade in dieser Verschmelzung realistischen Gehaltes und idealistischer Form liegt das Geheimnis der schöpferischen und erzieherischen Wirkung, die Hebbel auf die Schauspieler der Gegenwart auszuüben fähig wäre.

Heinrich Laube.

(Zu seinem hundertsten Geburtstage.)

Den Schriftsteller Heinrich Laube hat das heutige Geschlecht so ziemlich vergessen, wie die meisten Größen des jungen Deutschland, außer Heine und Börne. Ob mit zweifellosem Recht? Ein Dichter war Heinrich Laube freilich nicht, obwohl er Romane und Theaterstücke geschrieben und im »Jagdbrevier« auch Verse gemacht hat, die an Knorrigkeit ihrem Erzeuger glichen. Er sah auch nicht aus wie ein Poet, eher wie ein rüstiger Landwirt. Wie lebendig seh' ich ihn vor mir, wie er in seinem langen Havelock mit der Rückenklappe, den Spazierstock kräftig aufsetzend, nachmittags die Hauptallee im Prater entlang schritt, stets von seinen Jagdhunden begleitet, denn er war ein leidenschaftlicher Weidmann und gehörte zu den unter den Gebildeten seltenen Menschen, denen die Hunde, halb aus Anhänglichkeit, halb aus Furcht, auf den Blick gehorchen. Das Haar dicht und borstig, über der schön gebildeten Stirn zum Kakadu aufgekraut, die Hautfarbe bräunlich, man wußte nicht, ob von Galle, die ihm die Theaterleute machten, oder von Luft und Sonne, am energischen Kinn ein keilförmiger Bart; dem trotzigen, von einem stachligen Schnurrbarte bewachsenen Munde sah man an, daß ihm Grobheit natürlich war. Die kaum mittelgroße Gestalt stand »mit festen, markigen Knochen auf der wohl gegründeten dauernden Erde«. Den geistigen Ausdruck aber gaben der derben und tüchtigen Erscheinung Laubes seine hellen, stahlblanken Augen.

Wen er anredete in seiner wie kommandierenden, etwas stoßenden Sprechweise, dabei, wie er pflegte, scharf ansah, der hatte die Empfindung, daß dieser Blick, in dem deutlich die Frage lag: »Was ist das für ein Kerl?«, ihn durchschaute. Heller Verstand sprach aus diesen Augen, Wirklichkeitssinn und ein den Menschen, mit dem er sich beschäftigte, tatkräftig anspringender Wille; aber auch, wo er Talent zu erspähen glaubte, Güte und Teilnahme, und wie bei einem Manne, der, wie Laube, das Theater als ernste Lebensaufgabe ansehen konnte, ein wenig Kindlichkeit. Wie mag es ihn empört haben, als ihn sein Rivale, der skeptische Ironiker Dingelstedt, bei einem Gespräch mit der Frage verblüffte: »Ja, nehmen Sie denn das Theater wirklich ernst?«

Laube sah aus wie die verkörperte Prosa, wenn man unter diesem Begriff, unter Ausschluß alles Philiströsen und Trockenen, scharfen Verstand, praktischen Weltblick, Geist, kurz, alle Eigenschaften zusammenfaßt, die den ausgezeichneten Schriftsteller machen, dem es gleichwohl versagt ist, jene Grenze zu überschreiten, jenseits welcher die Poesie anfängt. Augenfällig zeigen dies seine Bühnenbearbeitungen klassischer Dramen. Mit rücksichtsloser Energie geht er darauf aus, den dramatischen Körper, um nicht zu sagen das dramatische Gerippe des Werkes, freizulegen. Mitleidslos schneidet er auch die Poesie weg, wo sie ihm nicht zur Sache zu gehören scheint und um ihrer selbst willen da zu sein beansprucht. Das Baumeisterliche am Drama, der innere Aufbau, die kausale Verkettung ist ihm das Entscheidende. Gelenke der dramatischen Handlung deutlich zu betonen, die Höhepunkte zu mächtigster Wirkung herauszuarbeiten und emporzutreiben war das Ziel seiner dramaturgischen Bearbeitungen. Wie sehr ihm das eigentlich Dramatische, das er trotz seines gebildeten Geschmacks nicht selten mit

dem theatralisch Effektvollen verwechselte, das wichtigste war, das verraten seine eigenen Dramen, die der moderne Geschmack kaum mehr zu ertragen imstande ist. Wer nur sie kennt, wird den Schriftsteller Laube unterschätzen. Um diesem gerecht zu werden, muß man sein reifstes Werk, den Roman »Der deutsche Krieg«, lesen. Auch da ist das eigentlich Poetische schwach und veraltet, aber einige Hauptgestalten des dreißigjährigen Krieges, allen voran der dämonische Friedländer, treten als lebendige Menschen plastisch hervor, von einem guten Beobachter gesehen und geschildert. Ein Historiker — der Name ist mir leider entfallen — hat in jüngster Zeit nachgewiesen, daß Laube in seiner Darstellung der politischen Zusammenhänge zur Zeit des großen Krieges, obwohl er nur aus einem bescheidenen Quellenmaterial schöpfte, einige von der modernen Geschichtsforschung durch ausgebreitete und tiefgehende Archivstudien gewonnene Resultate intuitiv vorweggenommen hat, er, der »oberflächliche« Romanschreiber. . . . Ein seltenes Lob, von dem ich bezweifle, ob eine der gefeierten modernen Dichtergrößen das Zeug in sich hat, es zu verdienen. Laube wußte eben besser, als dies bei deutschen Schriftstellern gewöhnlich der Fall ist, wie es in der Welt zugeht. Er besaß in hohem Grade die Gabe, die Eindrücke der mannigfaltigen Persönlichkeiten, mit denen ein viel bewegtes Leben ihn zusammengeführt hatte, zu zwar nicht immer das Innerste offenbarenden, aber stets anschaulichen, entschiedenen und höchst ausdrucksvollen Charakterprofilen zusammenzufassen.

Vielleicht wurzelte in dieser, durch ein starkes, obschon nicht kunstgerecht ausgebildetes schauspielerisches Talent unterstützten Gabe Laubes Fähigkeit, die Schauspieler anzuregen, mit wenigen Worten den Kern des darzustellenden Charakters ihrem Verständnis bloßzulegen und so ihre schauspielerischen Kräfte zu

entbinden. Mit psychologischen Analysen allein erreicht man das nicht. Die glänzendsten Proben dieser Gabe, eine Persönlichkeit mit knappen Worten anschaulich zu charakterisieren, enthält Laubes bestes Buch: »Die Geschichte des Burgtheaters«, oder richtiger, jener Teil des Buches, in welchem Laube die Geschichte seiner eigenen Direktionsführung erzählt. Überhaupt ist dieses Buch ein in seiner Art einziges Werk. Mag Laube auch manches parteiisch, zu seinem Vorteil umgefärbt, erzählen, mögen auch die Grenzen seiner künstlerischen Persönlichkeit darin mindestens ebenso stark zum Vorschein kommen als seine großen Eigenschaften, so bleibt es doch eine unerschöpfliche Fundgrube dramaturgischer Weisheit. Es strotzt von jener praktischen Ästhetik des Dramas und der Schauspielkunst, wie sie der Theaterleiter braucht, die nicht der Theorie, sondern der lebendigen Erfahrung entspringt. Und dabei ist es wohltuend durchwärmt von einer leidenschaftlichen Liebe für das Burgtheater. Kein Wunder, daß diese Liebe zur grimmigen Erbitterung wurde, als die Leitung des Theaters, dem Laube in siebzehnjähriger Arbeit ein neues, junges Künstlerensemble geschaffen hatte, ihm aus den Händen gerissen wurde. Was Laube im Jahre 1867 empfand, das war so im kleinen das Gefühl des entlassenen Bismarck.

Und Laube hatte das Recht, so zu empfinden. Auch dann, wenn man von seiner Person, die in der Theatergeschichte längst zur halb mythischen Gestalt geworden ist, wie von seinen Leistungen alles abzieht, was die idealisierende Überlieferung ohne tatsächliche Grundlage hinzugefügt hat. Was Laube vorfand, als er 1850 zum Direktor des Burgtheaters ernannt wurde, das war das Burgtheater des Vormärzes, zu welchem Laubes großes Vorbild, Schreyvogel, den Grund gelegt hatte. Nach den Versicherungen aller, welche »die alten

Zeiten noch geseh'n«, besaß das Burgtheater damals ein Ensemble von Künstlern allerersten Ranges, aus welchem die Namen Ludwig Löwe, Anschütz, La Roche, Fichtner, Julie Rettich, Amalie Haizinger, Louise Neumann auch dem heutigen Geschlechte noch in den Ohren klingen.

Als Laube vom Burgtheater schied, hinterließ er das vollendete neue Ensemble von ihm für das Burgtheater gewonnener und erzogener Künstler, welches in dem folgenden Jahrzehnt den Stolz und das Entzücken der Wiener bildete und Laubes Nachfolgern in der Leitung des Burgtheaters, Franz v. Dingelstedt und Adolf Wilbrandt, ihre künstlerischen Großtaten ermöglichte. Adolf Sonnenthal, Bernhard Baumeister, Ernst Hartmann, Beckmann, Meixner, Davison, Gabillon, Josef Lewinsky, Charlotte Wolter, die Goßmann, Zerline Gabillon, Auguste Baudius, Helene Hartmann und viele andere hat Laube engagiert und so ein junges Burgtheater geschaffen, welches den von dem Burgtheater des Vormärzes ererbten alten Ruhm durch einige Jahrzehnte aufrecht erhielt, nämlich bis zu dem Zeitpunkt, wo wieder ein Erneuerer hätte erscheinen müssen, um für die kommende Zeit ein dem allgemach absterbenden Burgtheater künstlerisch ebenbürtiges neues Burgtheater systematisch zu begründen.

Es wäre lächerlich und vermessen, das große Verdienst, welches Laube sich durch diese Neuschaffung des Burgtheaters erworben hat, verkleinern zu wollen. Töricht aber wäre es auch, Laubes außerordentlicher direktorialer Befähigung auch das zugute zu schreiben, was er lediglich den Zeitverhältnissen verdankte, die der Entwicklung und dem Gedeihen des Burgtheaters damals viel günstiger lagen als heute. Von den mannigfaltigen Ursachen, welche heute die Existenzbedingungen des Burgtheaters gefährden und daher seine Neugeburt erschweren, sei hier nur der augenfälligsten gedacht: des gewaltigen Aufschwunges Berlins als der führenden

deutschen Theaterstadt. Laube hatte noch keine Konkurrenz zu fürchten, welche die Kraft besessen hätte, werdende schauspielerische Talente dem Burgtheater zu entziehen. Er brauchte nur sein Netz auszuspannen und die Lockpfeife ertönen zu lassen, so konnte er sicher sein, daß, wo immer in deutschen Landen Talente flügge geworden waren, sie, eines nach dem andern, von allen Seiten, wie die Vöglein, ihm ins Garn geflogen kamen, so daß er nur die Augen offen zu halten und im richtigen Moment die Hand auszustrecken brauchte. Damals gehörte eben Österreich noch zu Deutschland. Wien war die erste Stadt deutscher Zunge und in Wien geprägter Ruhm hatte Geltung für ganz Deutschland. Wenn auch damals nicht ein Heinrich Laube den Direktionsstuhl des Burgtheaters inne gehabt hätte, ein Mann, der die Schauspieler von nah und fern magnetisch anzog, weil er den begründeten Ruf genoß, schauspielerischen Talenten innerlich und nach außen mit pädagogischem Geist und energischer Hand zum Durchbruch zu verhelfen, dem Burgtheater wäre wahrscheinlich doch kein bedeutendes Talent entgangen. Heute ist das ganz anders geworden. Zwar hat das altberühmte Burgtheater noch aus mancherlei Gründen einen stattlichen Rest seiner Anziehungskraft auf die deutschen Schauspieler bewahrt, aber das selbstverständliche Lebensziel für jedes deutsche Talent ist es längst nicht mehr, einmal dem Burgtheater anzugehören. Denn durch die Einigung des deutschen Volkes mit Ausschluß Österreichs, unter preußischer Hegemonie, ist Berlin das geistige Zentrum Deutschlands geworden. Der Berliner Erfolg bedeutet heute für den dramatischen Autor wie für den Schauspieler den deutschen Erfolg, von Berlin geht das große Licht aus, welches Talent und Ehrgeiz mit unwiderstehlicher Gewalt in seine taghelle Sphäre zieht. An den großen Bühnen Berlins und einiger weniger anderer Städte sind heute die hervorragenden

schauspielerischen Talente zerstreut, welche, wenn die Dinge noch so ständen wie zu Laubes Zeit, in den letzten zwei Jahrzehnten von selbst nach Wien gravitiert und sich zu einer neuen, dem modernen Zeitgeiste kongenialen Burgtheatergeneration zusammengefunden hätten.

Laube hat das hohe Verdienst, die günstige Konjunktur zielbewußt ausgenützt zu haben. Er hat dem Burgtheater eine erstaunlich große Anzahl eigenartiger Talente zu gewinnen gewußt. Bei objektiver Beurteilung wird Laube freilich einen Teil seines Ruhmes als Talententdecker, den ihm die Tradition mit Recht zuerkennt, an andere zurückerstatten müssen, namentlich an den alten Maurice in Hamburg. Laube erzählt selbst, daß man ihn an der Alster den Rattenfänger von der Donau nannte. Wenn ein Talent, das Maurice von irgendwoher ins Thaliatheater verpflanzt und großgezogen hatte, burgtheaterreif geworden war, so erschien Laube und steckte es in die Tasche. Ein »Entdecken« kann man dieses Verfahren nicht gut nennen. Aber es bleiben noch immer genug Schauspieler übrig, die Laube im strengen Wortsinne entdeckt, aus dem Dunkel tastender Anfängerschaft hervorgeholt und zu namhaften Künstlern gemacht hat. Hierin lag seine Stärke. Er besaß die kostbarste Gabe eines Theaterleiters: erzieherische Kraft. Viele junge Schauspieler sind sich über die Eigenart ihres Talentes nicht klar, bis der Tag kommt, an dem ihnen das Licht aufgeht, über sich selbst und über ihre Kunst. Das Kommen dieses Tages zu beschleunigen, darin war Laube Meister, und er hatte auch den selbstvertrauenden Wagemut, der dazu gehört, junge Leute vor einem verwöhnten Publikum und vor einer strengen und oft wenig einsichtigen Kritik in großen Aufgaben hinauszustellen. Gewiß hat Laube oft geirrt, aber auf den Theaterleiter paßt der Jägerspruch: »Wer nie gefehlt hat, der hat

auch nie getroffen«, und Laubes Treffer waren die Fehlschüsse, die sie gekostet hatten, wohl wert.

Aber Laube begnügte sich nicht damit, Talente zu wecken, er gab ihnen fort und fort von seinem Geiste und von seinem Können. Er war nicht nur der Vorgesetzte, er war der geistige Beherrscher seiner Schauspieler. Selbst Dramatiker, schauspielerisch begabt und ein Meister nuancierter, geistig durchleuchteter Rede wußte er seine eigene plastisch klare Anschauung des Stückes bis in die feinsten Verzweigungen seinem Ensemble mitzuteilen, so daß jeder Mitspieler wußte oder wenigstens empfand, was seine Rolle in dem darzustellenden Ganzen bedeute. So entwickelte sich zwischen dem Direktor und den Schauspielern ein Verhältnis wechselseitiger Fühlung, so nahe und innig wie zwischen Kopf und Gliedern. Bei allem Sinn für schauspielerische Wirkung aber blieb Laube doch immer Vertreter des Dichters, dessen Recht er gegen jeden schauspielerischen Versuch, auf seine Kosten zu glänzen, nachdrücklich wahrte. In Laubes geistiger Überlegenheit als Regisseur wurzelte seine Autorität, sie war nicht diejenige, die das Amt verleiht, sondern sie entsprang aus der Naturtatsache, daß er das, was die Schauspieler zu leisten haben, tiefer und besser verstand als diese. Deshalb übte Laube auch über das Berufsgebiet hinaus eine geistig bildende und entwickelnde Wirkung auf die Schauspieler aus. Sie wurden, ohne daß sie es selbst merkten, allgemach zu Persönlichkeiten, weil ihr Meister selbst eine starke Persönlichkeit war. Wenn ich an die noch lebenden und die verstorbenen Burgtheatergrößen aus der Laube-Zeit denke, an die Wolter, an Sonnenthal, Lewinsky, Gabillon und andere, welche Gruppe scharf ausgeprägter Charakterköpfe, beinahe wie die Gestalten eines Shakespeareschen Dramas! Wären sie auch so geworden ohne die starke, menschenbildnerische Hand, die ihren glatten, jugendlichen

Physiognomien die ausdrucksvollen, geistig bedeutenden Züge einprägte? Es gibt für den Künstler, vor allem für den Schauspieler, kein größeres und leider auch kein selteneres Glück, als in der bildsamen Werdezeit einem starken Menschen zu begegnen, der den pädagogischen Trieb hat, sein eigenes Gepräge in das weiche Wachs der Jugend zu drücken.

In allen, die Laubes Einwirkung erfahren haben, ist sein Gedächtnis lebendig geblieben wie ein künstlerisches Gewissen. Wilbrandt sagte einmal, das Burgtheater habe einen »unsichtbaren Direktor«. Das war, glaube ich, der Geist Laubes, wenigstens im alten Hause; denn in das neue ist er schwerlich übergesiedelt.

Dieses neue Prachtgebäude wäre ihm ein Greuel gewesen. Schon deshalb, weil es den Regisseur zu weitgehender Ausgestaltung der äußeren Schauplätze zwingt, für die Laube nicht den geringsten Sinn hatte. Das Wort des Dichters und die Kunst des Schauspielers, dies allein und ausschließlich war für ihn die reproduzierende dramatische Kunst. Die Dekorationen hatten in seinen Augen nur die Bedeutung der den Ort der Handlung anzeigenden Tafel auf der Bühne Shakespeares. So streng Laube darauf bestand, daß im Theater dem Dichter sein ungeschmälertes Recht zuteil werde, so war ihm doch das Theater nichts weniger als eine literarische Anstalt. Als die vornehmlichste Pflicht des Theaters galt ihm die Pflege der Schauspielkunst; der Direktor hat vor allem dafür zu sorgen, daß so gut wie möglich gespielt werde. Mit dieser Anschauung hing auch Laubes Abneigung gegen dramatische Werke zusammen, welche die Anforderungen der realen Bühne nicht berücksichtigen, gegen Buch- und Literaturdramen. Hier stößt man auf die Schranken der künstlerischen Persönlichkeit Laubes. Auch er blieb von dem verflachenden Einfluß, den der Theaterbetrieb mit seinem

Bedürfnis nach starken, populären Wirkungen und seinen Rücksichten auf die Kasse besonders auf praktische Köpfe ausübt, nicht verschont. Daher seine Vorliebe für das französische Gesellschaftsstück, das in Laubes Zeit im Repertoire des Burgtheaters breiten Raum einnahm. Doch war er auch höheren Zielen gegenüber nicht gleichgültig. Es gelang ihm, einige klassische Werke, welche in der vormärzlichen Zeit von der Hofbühne ausgeschlossen waren, dem Repertoire des Burgtheaters zu erobern, so den ersten Teil des »Faust«, Schillers »Räuber« und Shakespeares »Julius Cäsar«. Er brachte Otto Ludwigs »Erbförster« und »Makkabäer« auf die Bühne und holte Grillparzer aus der Vergessenheit wieder ans Tageslicht. Wenn Grillparzer seither zum Klassiker geworden ist, so verdankt er dies zum großen Teil Laube. Freilich hat diesen, der, als er nach Wien kam, die in Deutschland übliche Geringschätzung des Dichters der »Ahnfrau« teilte, erst Friedrich Hebbel gesprächsweise auf den hohen Wert der Grillparzerschen Werke aufmerksam gemacht. Der dunkelste Schatten in der Direktionsführung Laubes ist sein Verhältnis zu Hebbel. Die Partien des Burgtheaterbuches, in denen er sich kritisch mit Hebbel beschäftigt, sind platt und seicht. Ging er doch beinahe so weit, Raupachs »Nibelungenhort«, wenigstens in den ersten Akten, höher zu stellen als Hebbels »Nibelungen«. »Kriemhilds Rache« lehnte er bedingungslos ab. Aufgaben, wie Hebbel sie stellte, verlangten freilich eine andere Bühnenkunst als die Laubes, dessen aus seinen Vorzügen erwachsende schwache Seite die szenische Versinnlichung des Poetischen, Stimmungsvollen oder Phantastischen war. Die grübelnde Psychologie Hebbels, das Peinliche oder Bizarre seiner Probleme, die Paradoxie in ihrer Durchführung, all diese Eigenschaften stießen Laube von Hebbel ab. So kam es, daß der berühmte Aufspürer und Entdecker schauspielerischer und dichte-

rischer Talente an dem größten dramatischen Genius, der seit Kleist den Deutschen erschienen ist, ohne innere Teilnahme vorüberging und sich für die widerwillige Aufführung einiger weniger Hebbelscher Dramen durch herabsetzende Kritik des Dichters und seiner Schöpfungen in seinem Burgtheaterbuch schadlos hielt. Freilich diente zur Entschuldigung Laubes, daß Hebbels Poesie ein Klang aus der Zukunft war, nur wenigen vernehmbar und verständlich, Schönheit von morgen, die dem Heute noch Häßlichkeit scheint; und Laube, wie fast alle Jungdeutschen eine journalistische Natur, lebte und webte im Heute. Wer das Heute frisch, wahr, geistreich und wirksam in Form wohlgebauter Theaterstücke mit guten Rollen widerzuspiegeln wußte, das war Laubes Mann. Im Kontrast zu seiner Herbheit gegen Hebbel hat er für die Birch-Pfeiffer, Benedix u. s. w. stets eine bemerkenswerte Indulgenz bekundet. Die Neigung zu solcher Auffassung läßt sich als eine Art Berufskrankheit der Theaterleiter bezeichnen. Das dauernde Fixieren des theatralischen Wertes macht das Auge mit der Zeit stumpf für die tieferen geistigen Eigenschaften dramatischer Werke, und auch der feinste literarische Theaterdirektor läuft, wenn er lange genug das Metier treibt, schließlich Gefahr, eine erfolgsichere und zugkräftige Dutzendkomödie einer Offenbarung des Genius vorzuziehen, bei deren dritter Wiederholung das Publikum ausbleibt.

Ich habe dieser schwachen und dunklen Seiten Laubes erwähnt, nicht um sein Verdienst zu verkleinern, sondern damit seine Physiognomie in der Jubiläumsbeleuchtung nicht die charakteristischen Züge einbüße, die durch das Betonen der Schatten plastischer hervortreten. Laube wird in der Geschichte des deutschen Theaters dauernd fortleben, denn er verkörpert in seiner Persönlichkeit wie in seiner Kunstrichtung ein künstlerisches Glaubensbekenntnis, welchem die deutsche

Theaterkunst, mag sie auch eine Zeitlang nach der einen oder der anderen Richtung abirren, immer wieder zustreben wird. Heinrich Laube war das, was man eine Individualität nennt, in ungewöhnlich hohem Grade. Aber sein Name bezeichnet heute nicht nur den Mann, der ihn führte, sondern er hat für jeden, der das deutsche Theater und seine Geschichte kennt, eine Fülle von Sinn und Bedeutung, die darzulegen ein Buch erforderlich wäre. Eine ganze Ästhetik des Dramas und der Schauspielkunst liegt in dem Namen: Heinrich Laube.

Über schauspielerische Begabung.

In jedem Zeitalter, in welchem die geistige Kultur eine gewisse Ausdehnung in die Breite und in die Tiefe gefunden hat, scheint es von mannigfaltigen künstlerischen Talenten, dichterischen, malerischen, musikalischen, schauspielerischen nur so zu wimmeln. Wer auf einem weithin sichtbaren Posten steht, an den kommen, wie Nachtfalter an eine Straßenlaterne, ganze Schwärme junger Seelen, die sich für Talente halten, angeflogen und verlangen von ihm Beachtung und womöglich Förderung. Besonders übel ist in dieser Hinsicht der Theaterleiter daran, namentlich wenn er im Rufe guten pädagogischen Willens steht.

Leider aber ist das allermeiste von dem, was sich für Talent hält, in Wirklichkeit gar nicht Talent, sondern nur Widerschein und Erzeugnis der Leistungen und Schöpfungen echter künstlerischer Genies, die auf die unzähligen für Kunst empfänglichen Menschen einen starken Reiz zur Reproduktion ausüben, der alsdann mit dem Urtrieb zum künstlerischen Schaffen verwechselt und für ein Symptom wahren Talents gehalten wird. In Wahrheit aber ist dieser Reiz nichts als ein Zeichen lebhafter Empfänglichkeit und regen Verständnisses für Kunstwirkungen. Kunst genießen ist eben nicht etwas lediglich Passives, sondern eine reproduktive Tätigkeit. Wer »Faust« oder »Hamlet« liest, erzeugt in sich dadurch, daß er diese Werke zu begreifen und nachzuempfinden sucht, seinen persönlichen »Faust« oder »Hamlet«, und dieser Drang, »auch so etwas zu machen«,

kann so weit gehen, daß der begeisterte Leser sich nicht damit begnügt, die gelesene Dichtung still in sich zu reproduzieren, sondern dasjenige, was er sich aus ihr herausgelesen hat, in Form eines vermeintlich selbständigen Werkes objektiv darzustellen versucht. Dann bildet er sich ein, auch etwas wie »Faust« oder »Hamlet« oder »Nora« oder »Die Weber« gemacht zu haben, und ahnt gar nicht, daß sein Werk nichts ist als ein Produkt literarischer Kultur und Empfänglichkeit, keineswegs eine Urschöpfung; daß er nicht ein Talent ist, sondern nur ein literarisch gebildeter Mensch wie die vielen Tausende, die damit zufrieden sind, von anderen Geschaffenes schweigend aufzunehmen und zu genießen. Goethe nannte Menschen dieses Typus Dilettanten. Zu allen Zeiten bilden sie die breite Masse der Literatur. Sie schreiben, komponieren, malen und spielen, weil andere schreiben, komponieren, malen und spielen; sie würden, wenn es noch keine Poesie, Musik, Malerei und Schauspielerei in der Welt gäbe, diese Künste nicht aus sich heraus erfinden als das einzige Ausdrucksmittel einer in ihrem Selbst sich regenden, nach Äußerung ringenden eigenartigen Anschauung und Empfindung des Lebens und der Welt. Nur das allein aber ist Talent. Die Klarheit dieses Sachverhaltes aber wird dadurch verdunkelt, daß in Zeiten verbreiteter Kultur auch das wahre Naturtalent in seinen ersten Äußerungen reproduzierend, also imitativ sich betätigen wird. Aber bei ihm ist die Reproduktion nur wie eine Puppe, die es alsbald zersprengt, um fortan aus erster Hand der Natur zu schaffen, nicht aus der Kunst, sondern aus der Natur selbst zu schöpfen.

Am sinnfälligsten läßt sich diese Erscheinung der Vervielfältigung der künstlerischen Urerscheinung in einem Gewimmel imitativer Spukgeister, die nur sind, weil jene da ist, auf dem Gebiete der Schauspielkunst beobachten, schon deshalb, weil die Schöpfungen dieser

Kunst mit einer gewissen Auffälligkeit und mit der unmittelbaren Gewalt der Persönlichkeit auf die Menge wirken. Daher erzeugt jede originelle schauspielerische Persönlichkeit sofort eine Myriade Imitatoren, unter welche ich nicht nur die plumpen Kopisten rechne, sondern auch die vielen Kryptokopisten, die, ohne ihrem Ideal sklavisch nachzuahmen, doch nur deshalb Schauspieler geworden sind, weil Sonnenthal, Mitterwurzer, die Wolter oder die Hohenfels faszinierend, zur Reproduktion anreizend auf sie gewirkt haben, nicht, weil sie ein Ureigenes in sich haben, für welches sie kein anderes Äußerungsmittel hatten, als es zu spielen. Solchen Schauspielern merkt man es an, daß sie nichts Eigenes zu sagen haben, was freilich durch die Tatsache, daß ihnen der Dichter seinen Inhalt leiht, täuschend verdeckt wird.

Das echte Schauspielertalent aber gibt uns, während es nur den Gehalt der Dichtung zu geben scheint und glaubt, noch mehr: nämlich den Gehalt seiner eigenen Persönlichkeit, der allerdings mit dem Gehalt der Dichtung so ineinanderfließt, daß sich beides nicht mehr scheiden läßt. Aber wer so ein Ureigenes nicht hat, ist kein Talent im strengen Wortsinne, sondern im günstigsten Falle ein virtuoser Techniker, im minder günstigen ein Routinier oder eine »Utilité«.

In keiner Kunst sind die großen Urtalente seltenere Erscheinungen als im Theater.

Ich habe in meinem Leben nur ganz wenige kennen gelernt. Tommaso Salvini war so einer. Im Munde eines solchen klingen die Worte einer Rolle wie neu, wie zum erstenmal gehört. Seelentiefen der gespielten Gestalt tun sich auf, wo sonst nichts vorhanden zu sein schien, neue Gedanken und Empfindungen vibrieren mit, Banalitäten erscheinen wie tiefsinnig, ja es ist, als ob die abgebrauchtesten Worte ihren poetischen Ursinn wieder empfängen. . . .

Und warum kommt das so selten vor auf dem Theater? Vielleicht, weil, wer eine große, tiefe und neue Empfindung des Welt- und Menschenwesens in sich trägt, meistens eine freiere, dauerndere Äußerungsform für seine Gehaltfülle suchen und finden wird, als es die Schauspielkunst ist. »Wer gut nachahmen könnte, ahmt nicht leicht nach«, hat Lichtenberg gesagt, was man so variieren könnte: Wer am besten spielen könnte, hat meistens Besseres zu tun als zu spielen.

Wer eine Ahnung hat von den gröberen und feineren physiologischen Vorbedingungen, die zum großen Schauspieler gehören, ohne daß sie allein ihn schon ausmachen, der wird sich nicht wundern, daß man die Verschmelzung dieser verwickelten Vorbedingungen mit einer Seele, die überdies den starken Trieb haben muß, ihren Reichtum gerade mimisch auszuströmen, zu einer genialen schauspielerischen Persönlichkeit nur ganz ausnahmsweise antrifft. Und selbst wenn ein Mensch in seinem Kern eine solche Persönlichkeit wäre, wie viele äußere Umstände müssen zusammentreffen, damit sie den Weg zur Bühne finde? Damit sie sich selbst entdecke? Denn es ist nicht wahr, daß eine starke Befähigung von vornherein mit dem Bewußtsein ihres Vorhandenseins verbunden ist, und auch mit der Neigung zu ihrer Betätigung ist die Befähigung nicht notwendig ausgestattet. Ich habe — ich bitte dies ohne satirischen Nebensinn zu verstehen — Menschen, die große Schauspieler sein könnten, häufig in anderen Berufsgebieten gesehen, beinahe hätte ich gesagt, häufiger als im Theater.

Nicht ohne Grund habe ich das Idealbild des großen, genialen Schauspielers energisch in den Vordergrund gerückt. Denn es ist so sehr in Vergessenheit geraten, daß der populäre Begriff vom Wesen der Schauspielkunst ein allzu niedriger geworden ist, weil er nicht von den höchsten, allen anderen Künsten eben-

bürtigen Leistungen dieser Kunst abstrahiert ist, sondern von den alltäglichen, massenhaft vorhandenen, die man in der Tat nicht als Kunst, sondern nur als eine höhere Fertigkeit schätzen kann. In anderen Künsten ist man nicht so ungerecht.

Daß ich in dem engen, mir vergönnten Rahmen eine erschöpfende psychologische und physiologische Analyse des schauspielerischen Talentes gebe, wird niemand erwarten. Ich muß mich auf einzelne Beobachtungen beschränken.

*

Mit dem, was man gemeiniglich Intelligenz zu nennen pflegt, hat das schauspielerische Talent wenig zu schaffen. Sehr oft hört man von ausgezeichneten Schauspielern beiderlei Geschlechts behaupten, daß sie eigentlich das, was sie spielen, nicht recht verstehen, d. h. daß sie die Charaktere und deren Entwicklungen, die sie mittels ihrer eigenen Persönlichkeiten höchst lebendig verkörpern, nicht in klarer Rede psychologisch zu analysieren vermögen, sondern daß ihr Schaffen einem gewissen instinktiven Empfinden entspringe. Es ist etwas Wahres an dieser Behauptung. Als Regisseur macht man sogar oft, besonders bei schwierigen Stücken, die Erfahrung, daß die besten Künstler den Sinn der Reden, die sie zu sprechen haben, nur schwer und halb begreifen, ja daß ihnen zuweilen das nur grammatische Verständnis der Sätze Mühe kostet. Aber dieses Defizit an rein intellektuellem Begreifen, worin ihnen mancher nüchterne Literaturgelehrte, in dem keine schauspielerische Ader pulsiert, unendlich überlegen sein mag, wird aufgewogen durch eine andere Art Begreifens, die etwas völlig anderes ist als intellektuelles Verstehen des Sinnes und als psychologische Auslegung der Rede. Es ist dies ein intuitives Erfassen der Rede als eines mimischen Ausdruckszeichens der Leidenschaft, des Affekts, überhaupt des

seelischen Zustandes, der sich in dieser Rede äußert. Hat ein solcher Schauspieler erst einmal die Situationen erfaßt, in welchen er sich in den Szenen eines Stückes befindet, und die Grundgebärde des darzustellenden Charakters, so ist es ganz gleichgültig, ob ihm logisch hell wird, was er zu sagen hat, denn der elementare, noch gar nicht zu Worten artikulierte Naturlaut des Leidens, Liebens, Zürnens, der jeder dramatischen Rede zugrunde liegt, regt sich sofort in seinen Nerven und er vermag die Rede, ohne ihren Sinn logisch ganz zu fassen, vielleicht mit widersinnigen Betonungen mimisch wahr zu sprechen, so daß uns der Schrei der Leidenschaft, dessen Rationalisierung und Versprachlichung die betreffende Rede ist, mit erschütternder Naturgewalt ergreift. Von diesem mimischen Sinn der Rede haben die tiefsten literarischen Kenner eines Stückes gewöhnlich keine Ahnung und er läßt sich auch nicht durch Worte verdeutlichen, sondern man kann ihn nur dadurch mitteilen, daß man die Rede spielt oder lebt, nicht dadurch, daß man sie sinngemäß vorträgt. Dem, der zur Poesie nur ein intellektuelles Verhältnis hat, mögen Schauspieler, die es nicht haben, dumm erscheinen, während diese in Wahrheit das Wesen der dramatischen Rede, ihren Kern, ihr Ding an sich, wortlos, sozusagen nicht mit dem Kopfe, sondern mittels ihres ganzen Körpers erfassen. Das hatte zum Beispiel die Wolter im höchsten Grade. Der gedankliche Sinn der Sappho-Reden mag ihr immer dunkel geblieben sein, aber in das Wesen und in die Situation der Sappho versetzte sie sich mit solcher Intensität, in die leidenschaftliche Liebe, in die eifersüchtige Raserei der um ihrer Sklavin willen verschmähten stolzen Frau, daß sie die Reden Sapphos an ihrem Wurzelnerv ergriff und in die Töne, mit welchen sie sie sprach, die ganze volltönige, wortlose Musik der Leidenschaft zu ergießen vermochte. Überhaupt, wer im Drama nicht das erlebt,

was nicht Wort ist, nicht Gedanke, nicht Sinn, nicht Poesie, sondern unmittelbar aus der Brust der Natur hervorbrechender Schrei, Jubel, Zorn- oder Wehlaut, der sich der Worte, der Gedanken, des Sinnes und der Poesie nur bedient, um sich dem Intellekt verständlich zu machen, der hat zur lebendigen Bühne wie zur Schauspielkunst kein Verhältnis, der ist und bleibt Philologe. Vollblutschauspieler haben überhaupt keinen Weg, um dies ihr Erleben der Gestalt, die sie zu spielen haben, von sich zu geben, als sie zu spielen. Wenn sie nebenher auch sagen können, was sie meinen, so entziehen sie nur der mimischen Entladung Nervenkraft. Mit dem ganzen Körper, mit Auge, Hand, Antlitz, Mund, Bein und Haut versteht der echte Mime, nicht mit dem Kopf; und mit dem Körper kann man verstehen, auch ohne mit dem Kopf zu verstehen.

*

Das geborene schauspielerische Temperament memoriert nicht den Text einer Rolle und sucht ihn so gut zu sprechen, wie ihn der Dichter sich gesprochen gedacht haben mag, sondern taucht mit dem gesamten Gemeingefühl seiner leiblichen und seelischen Persönlichkeit in die Urempfindung des darzustellenden Charakters hinab, die im Dichter war, ehe er die Worte hatte, aus welcher der Dichter selbst die Worte wie aus einem Brunnen geschöpft hat. Das schauspielerische Temperament muß vor allem das stabile Grundgebende des Charakters, der in einem Drama durch eine Reihe von leidenschaftlich bewegten Situationen hindurch geführt wird, in sich selbst verwirklichen, so lebendig, so solid, daß er sie auch im Affekt festzuhalten und dem Affektausbruch die individuelle Note des Charakters zu geben vermag. Das schauspielerische Verstehen, zum Beispiel des Hamlet, ist nicht eine Summe von psychologischen Reflexionen über den Charakter Hamlets, sondern es

besteht in der hamletisch umgestimmten Färbung des eigenen Selbst, es ist einem körperlichen Gefühl ähnlicher als einem Gedanken.

Am deutlichsten wird dieser innerliche Akt des Schauspielers bei Gestalten, zu deren Charakterzügen gewisse körperliche Eigentümlichkeiten gehören, wie etwa bei Richard III. das Hinken, die erhöhte Schulter, die abschreckende, unheimliche Häßlichkeit der Züge, die scharfe, krächzende Stimme. Indem der Schauspieler mittels seines eigenen Körpers, mittels der durch Schminke und Maske unterstützten Muskeln seines Gesichtes, mittels der Sprachorgane und dergleichen die äußere Erscheinung von Richard III. annimmt, gewinnt er eine sichere, sozusagen körperliche Grundempfindung des Wesens Richards. Er verwandelt sein eigenes Selbstgefühl in das Richards, wie ein Gesichtsmimiker seine eigenen Züge in die des Gesichts, das er imitieren will, verzieht. Derjenige hat schauspielerisches Talent, bei dem dieses Verziehen der eigenen Selbstempfindung in die einer anderen Persönlichkeit intuitiv zur Quelle detaillierten Nachempfindens und Darstellenkönnens dieser anderen Persönlichkeit wird. Der beste Ausgangspunkt für dieses mimisch-intuitive Erfassen fremder Persönlichkeit ist immer die körperliche Erscheinung. Wenn man, indem man die fremde Erscheinung körperlich imitiert, leiblich spürt, wie einem zu Mute ist, wenn man so aussieht wie dieser andere, der Eindruck auf die Nerven des Beobachters macht, aussieht, so geht einem, wenn man schöpferisches schauspielerisches Talent hat, ohne psychologische Reflexionen auf, wie dieser Mensch weinen, lieben, zürnen würde. Die Zentralkraft des schauspielerischen Talents ist diese Fähigkeit der mimisch-intuitiven Erkenntnis, des Vermögens, auf Grund des Anschauens das Ichgefühl des anderen annehmen und sich so seiner Persönlichkeit so intensiv bemächtigen zu können, daß man sie in mannig-

faltigen Situationen naturwahr zu spielen vermag. Diese Fähigkeit haben viele, die keine Schauspieler sind und die ihre Resultate daher nicht künstlerisch, sondern praktisch verwerten. Der durchdringende Menschenblick beruht auf ihr.

Als praktischer Menschenblick wird sie gewöhnlich nur auf wirkliche Menschen angewendet.

Der geborene Schauspieler wird sie allerdings gewöhnlich auch gegenüber den Menschen haben, mit denen ihn das wirkliche Leben zusammenführt, und seine Phantasie wird ein Album voll mimischer Gefühlsabdrücke fremder Persönlichkeiten sein; aber schöpferischer Schauspieler wird er erst dadurch, daß er auf Grund des Studiums eines Dramas von den unwirklichen Phantasiegestalten desselben eine den Eindrücken wirklicher Menschen an Realität und Deutlichkeit ebenbürtige mimische Sensation empfängt, die ihn befähigt, sie so lebendig zu verkörpern, als ob er sie gesehen und mit ihnen intim verkehrt hätte.

Das wird von Laien so häufig verwechselt: die Fähigkeit, reale Menschen zu imitieren, und die Schöpferkraft, imaginäre Gestalten mimisch zu schaffen. Das sind zwei Fähigkeiten, nicht eine und dieselbe.

Der Schluß von der Gabe der Imitation auf schauspielerisches Talent ist untriftig. Die naturalistische Schauspielkunst, die über unsere Theater ergangen ist, lief darauf hinaus, das imitative Talent an die Stelle des mimisch-schöpferischen zu setzen, und hat dadurch dieses empfindlich geschädigt.

*

Das Vermögen, die im ätherischen Materiale der Worte vieldeutig schwebende poetische Gestalt im derberen Stoff der eigenen Persönlichkeit zu verwirklichen und bis zur konkreten Individualität fortzuführen, darin besteht das schauspielerische Talent. Die dazu erforderliche Grundkraft ist eine starke, ganz eigentüm-

lich geartete Phantasie, die vielleicht am richtigsten durch das Prädikat »autosuggestiv« bezeichnet wird. Der Schauspieler muß sich in das vom Dichter entworfene menschliche Selbst der von ihm darzustellenden Gestalt und deren Situationen so lebendig hineinfühlen, daß ihm, fast als ob er diese Gestalt wirklich wäre, die ihr vom Dichter in den Mund gelegten Worte, ihre Aktionen, verbunden mit tausendfältigen Ausdruckszeichen, die der Dichter vielleicht gar nicht vorgeahnt hat, von selbst in der dem Charakter und seiner Situation entsprechenden Form kommen. Und zwar muß er diese Autosuggestion mittels seines Willens beherrschen.

Unleugbar ist diese eigentümliche Schauspielerphantasie verwandt derjenigen, welche der dramatische Dichter nicht entbehren darf. Aber es liegen doch wesentliche Unterschiede vor. Der echte dramatische Dichter muß bis zu einer gewissen Grenze die schauspielerische Verwirklichung der von ihm gedichteten Gestalten vorempfinden, aber sie ist doch nicht sein eigentliches Objekt. Er mag einen Ton hören, in welchem er sich eine Rede gesprochen denkt, die Bewegung schauen, ja im eigenen Arm spüren, welche sie begleiten soll. Aber er kann ihr eine bis ins allerindividuellste gehende Spielanweisung nicht mitgeben, und er tut auch gut, dies zu unterlassen, weil er dadurch vielleicht einen das Herz noch tiefer erschütternden Ton, eine noch sprechendere Gebärde dem genialen Schauspieler gewissermaßen unterbinden und ersticken würde. Sache des Dichters ist vor allem, das »Was« der Reden, durch die seine Gestalt ihr Wesen ausprägt, zu finden, während ein großer Teil, das »Wie«, nämlich die rhetorische und mimische Äußerungsform, zu finden, dem Schauspieler obliegt. Der Dichter charakterisiert vornehmlich durch Worte, der Schauspieler durch seine Erscheinung, durch Mienenspiel, Blick, Gebärde, Stimme, Tonfall, Redeausdruck, durch alles, was er aus sich

selbst hinzutut, was sich nicht aufschreiben läßt. Das sind zweierlei Talente.

Ein Anzeichen großer Schauspielkunst: daß die vom Dichter vorher ausgedachten, vom Schauspieler memorierten Worte wie aus dem Charakter und seiner Situation entsprungene Improvisationen der Leidenschaft klingen.

Dies führt zur deutlichen Einsicht in das innerste Geheimnis der Schauspielkunst: Nur derjenige hat schauspielerisches Talent, der eine memorierte Rede so zu sagen vermag, als ob sie nicht dem Gedächtnis, sondern der Empfindung und der sie begleitenden Denktätigkeit entspränge. Voraussetzung dieses Könnens ist starke Fähigkeit der Autosuggestion.

Aber — und hiermit rühre ich an ein für den Schauspieler unermeßlich wichtiges Gebiet — die stärkste Autosuggestion nützt nichts, sie kann ihre die Rede beseelende Kraft nicht ungehemmt äußern, wenn nicht das Gedächtnis die Rede bis zu einem Grade beherrscht, der ihre Reproduktion ohne die geringste geistige Anstrengung ermöglicht. Man kann nicht vollkommen natürlich und lebendig sprechen und spielen, wenn gleichzeitig immer nebenher die ablenkende innere Arbeit des Sichbesinnens auf das, was man zu sprechen und zu spielen hat, geleistet werden muß. Ein viel größerer Teil der Mängel und Unarten, die schauspielerische Leistungen entstellen, als Laien anzunehmen geneigt sein dürften, entstammt einzig und allein dieser Ursache: der unzulänglichen Beherrschung des Rollentextes durch das Gedächtnis, den dadurch erzeugten inneren Verlegenheiten und den Versuchen, sie zu überwinden und zu maskieren. Wenn die Seelenkräfte des Schauspielers für das Spiel völlig frei und verfügbar sein sollen, so darf durch die Gedächtnisarbeit nur ein solches Minimum derselben absorbiert werden, daß der Spielende die Empfindung hat, als kämen ihm die Worte von selbst — so von selbst,

wie der Mensch sie in einer Situation der Wirklichkeit findet. Diese gedächtnismäßige Beherrschung des Textes ist weit mehr als das gewöhnliche »Auswendigwissen«, es ist eher ein »Inwendigwissen«, ein Besitzen des Textes nach Sinn und Wortlaut mittels jener Organe der Seele, durch die wir das Unvergeßbare, das mit dem Kern unseres Selbst Verwachsene, Eines Gewordene aufbewahren. Das Gedächtnis senkt seine Wurzeln, durch die es Kraft einsaugt, tief in das Gemütsleben, und so, wie ich es hier meine und vom Schauspieler fordere, merken wir uns überhaupt nur dasjenige, was dem Herzen sehr nahe geht. Daher muß der Schauspieler seine Rollen nicht mit der Oberfläche des Gedächtnisorgans, wo das »Memorierte« haftet, festhalten, sondern mit jenen innersten und tiefsten Schichten und Regionen, wo das Gedächtnis in das Gemüt übergeht. Sitzen sie so tief in seinem Innersten, in engster Nachbarschaft und Fühlung mit den anderen unvergeßbaren Dingen, die den Kern unseres Selbst bilden, dann wird ihm die autosuggestive Identifizierung seines Selbst mit dem darzustellenden Charakter, die bei oberflächlichem Studium der Rolle immer etwas Gewaltsames, etwas von künstlicher Verstellung behält, leicht und natürlich gelingen. Man könnte daher den Besitz eines derartigen Gedächtnisses, wie ich es hier zu charakterisieren versucht habe, mit Recht den sichersten Kriterien schauspielerischer Begabung zuzählen.

Man kann einen Charakter als Schauspieler nur dann leben, wenn er zu einem Stück unseres inneren Lebens geworden ist.

Meiner Überzeugung nach ist eine Erneuerung und Verjüngung der heute arg darniederliegenden höheren Schauspielkunst (zu welcher ich den imitativen modernen Realismus nicht zähle), unter anderem nur durch eine grundsätzliche Steigerung der Intensität der Rollenbeherrschung möglich.

*

Zum Schlusse möchte ich den vielleicht für manche Leser befremdlichen Unterschied betonen zwischen der Begabung, die erforderlich ist, um überhaupt ein Schauspieler zu sein, und der Begabung, die dazu gehört, um ein guter, ein ausgezeichneter, ein genialer Schauspieler zu sein. Dieser Unterschied fällt ungefähr zusammen mit der Grenzlinie zwischen dem, was an der Schauspielkunst lehrbar und lernbar, und zwischen dem, was Naturgabe, Gottesgeschenk, Genie ist.

In unseren Theatern gibt es nicht nur mittelmäßige und gute Schauspieler, sondern auch sehr viele Leute, die überhaupt gar keine Schauspieler sind. Wer die Bühne künstlerisch reformieren will, muß diese Schädlinge erbarmungslos auszurotten suchen. Heute ist ihre Zahl Legion.

Was ich mit dem angedeuteten Unterschied meine, wird am klarsten werden durch einen Vergleich der Schauspielkunst mit der Sprachkunst des Dichters oder Schriftstellers, und wahrscheinlich handelt es sich um mehr als einen bloßen Vergleich, denn die Schauspielkunst ist ihrem Wesen nach die bis zum höchsten Grade gesteigerte Kunst der Sprache, insofern man deren Begriff nicht einengt auf die Lautsprache des Mundes, die Sprache im strengsten Wortsinne, sondern alles einbezieht, wodurch der Mensch die Bewegungen seines Inneren nach außen auszudrücken und mitzuteilen vermag. In diesem Sinne ist der Schauspieler die verkörperte Sprache mit jedem Organ seines Leibes.

Auf dem Gebiete der Sprachkunst, welche Skala von der alltäglichen Fertigkeit des durchschnittlich Gebildeten, seine Gedanken oder einen Tatsachenkomplex orthographisch und grammatisch richtig, in verständiger Anordnung faßlich mitteilen zu können, bis zur stilistischen Kunst eines Meisters, für den es überhaupt nichts zu geben scheint, das er nicht sprachlich zu gestalten fähig wäre, für den die Sprache zum Instrument ge-

worden ist, dem er einen Ausdruck für den kaum mehr zu fassenden Gedanken, für die dunkelste, flüchtigste Stimmung mit unfehlbarer Sicherheit zu entlocken weiß!

Und doch ist die solide Basis auch für die verwegenste und genialste Sprachvirtuosität die Beherrschung der grammatischen Fundamente. Man muß überhaupt deutsch sprechen können, um fähig zu sein, mittels der deutschen Sprache Wunder des Mitteilens vollbringen zu können. So muß man überhaupt spielen können, um diese Fähigkeit bis zu den äußersten Grenzen menschlichen Könnens steigern zu können. Wenn ein junger Mensch mich fragt, ob er schauspielerisches Talent hat, so werde ich ihn mir zuerst daraufhin ansehen, ob er die Eigenschaften besitzt, um überhaupt spielen zu können. Das Vorhandensein oder Fehlen dieser Elementareigenschaften läßt sich mit einiger Sicherheit feststellen. Körperliche Erscheinung, Ausbildung des Sprechens, Ausdrucksfähigkeit des Körpers, insbesondere des Gesichtes, Richtigkeit und Anmut der Bewegungen, dies und manches andere, was unentbehrlich ist, um überhaupt spielen zu können, läßt sich bis zu einem gewissen Grade kontrollieren. Mittels dieser sorgfältig gepflegten Elementareigenschaften kann er es zum korrekten Schauspieler bringen, der ungefähr einem Manne zu vergleichen ist, der ein anständiges Konzept verfassen kann. Ob mehr in ihm steckt und ob dieses Mehr, sobald er überhaupt sprechen und spielen gelernt hat, schauspielerisch zur Erscheinung kommen wird, darüber ist die Prognose zweifelhaft. Die Hauptsache dürfte sein, ob er die vorhin erwähnte autosuggestive mimische Phantasie im hohen Grade besitzt. Wenn er sie hat, so wird sein Spiel in der Sturm- und Drangzeit seiner Entwicklung meistens ein wunderliches Gesamtbild ergeben. Das günstigste Symptom ist ein »Zuviel« in jeder Richtung, das übelste eine frühreife Korrektheit und farblose Routine.

Die Krankheit unserer Tage ist: Streben nach höchsten und letzten Zielen der Schauspielkunst bei Unsicherheit in ihren elementaren Fundamenten. Das Ergebnis sind die Scheinindividualitäten, die modernen Verschmelzungsprodukte von Raffinement und Hilflosigkeit.

*

Den vorstehenden Betrachtungen ist die Vorstellung einer aus der intuitiv-mimischen Phantasie entspringenden Schauspielkunst zugrunde gelegt. Diese Art Schauspielkunst, die ihre Schöpfungen fast ohne Mitwirkung psychologischer Reflexion wie ein Naturgebilde hervorbringt, halte ich für die ursprüngliche und echte, zu welcher sich die der Reflexion entstammende Schauspielkunst wie die chemische Imitation eines Edelsteins zu dem von der Natur selbst geschaffenen verhält. Wenn es keine natürlichen Rubine gäbe, so würde es auch keine künstlich nachgemachten geben. Im gegenwärtigen Zeitalter drohen die kalt erzeugten künstlichen Imitationen echter Schauspielkunst die echte zu überwuchern. Wie in allen Künsten ist auch im Theater die Seelenkraft der schöpferischen Phantasie im Absterben begriffen. Hinter allem nervös-fieberischen Getue, allem Geflunker von Naturweichheit und feinen und allerfeinsten Stimmungsreizen versteckt sich Nüchternheit und Kälte, die sich als erfinderisch nur im Erfinden raffinierter Surrogate erweist, die über das Fehlen der Hauptsache, der starken, quellenden Phantasie und Empfindungsfülle hinwegtäuschen sollen. Verhehlte Nüchternheit ist für den modernen Schauspielertypus charakteristisch.

Dies verrät sich auch in der Wirkung viel gerühmter moderner schauspielerischer Leistungen. Sie können aufregen, aber sie lassen kalt. Denn nur, was der Phantasie und dem Gefühl entstammt, vermag Phantasie und Gefühl zu bewegen. Damit allein ist es nicht getan, daß ein geistreicher Schauspieler treffende Ausdruckszeichen für einen Charakter und seine Gemüts-

bewegungen ersinnt und sie mit virtuoser Technik exekutiert, wenn diese Ausdruckszeichen nicht auch in unserem Gemüt die Seelenbewegungen, die sie versinnlichen sollen, kräftig mitschwingen machen, so daß wir nicht nur erkennen, daß die Bühnengestalt dies oder das empfindet, sondern daß wir mit ihr empfinden, mit ihr grollen, leiden, lieben und weinen.

Über intellektuelle, im besten Falle mit Nachäffungen echter Gemütsbewegungen durch die Nerven, diese Affen des Herzens, verbundene Wirkungen bringt es die moderne, reflektierend erzeugte, herzlose Schauspielkunst nicht hinaus, weil sie eben nicht aus dem Herzen und aus der Phantasie hervorgeht.

Auf kaltem Wege erzeugten schauspielerischen Schöpfungen fehlt es, auch wenn ihr Erzeuger aus einem reichen Vorrat von Menschenbeobachtung und psychologischem Scharfsinn schöpft und über eine mannigfaltige Technik gebietet, an der eigentlichen, sich mühelos in die beseelten Details erstreckenden Naturwahrheit und Lebendigkeit. Diese verleiht ganz allein eine mächtige intuitive Phantasie. Wenn einer sie besitzt, so ist es, als ob die bauende, Leben ausbrütende und gestaltende Schöpferkraft der Natur selbst in ihm wohnte, als ob sich in ihm, wie draußen in der Natur, von selbst lebendige Geschöpfe formten. Was ein solcher hervorbringt, hat die ruhige Selbstverständlichkeit, die durchgeführte Organisation echter Naturgebilde. Das künstliche Erzeugnis der reflektierenden, technisch virtuosen Schauspielkunst aber betont stechend einzelne Züge und vernachlässigt alles andere, was man mit einem euphemistischen Ausdrucke »impressionistisch« nennen mag. Daher verlangt auch die künstliche Kunst der Modernen allerlei raffinierte Stimmungserregungen durch äußere Mittel.

Was künstlich ist, verlangt geschloss'nen Raum.

(Faust, 2. Teil.)

*

Ich lege Wert darauf, das banale Mißverständnis zu vermeiden, als ob ich vom Schauspieler verlangte, daß er, während er spielt, die Gemütsbewegungen empfinde, die er ausdrückt. Ich will nur sagen, daß das schauspielerische Kunstwerk, wenn es Leben haben soll, aus intensivem, durch die Phantasie vermitteltem Nachfühlen der zu spielenden Gemütsbewegungen entsprungen sein muß. Aus diesem phantasierten (nicht wirklichen) Nachfühlen schöpft er die Töne und sonstigen Ausdruckszeichen, die er durch Studium, durch Zimmer- und Bühnenproben seinem Nervenapparat so fest einprägt, daß er sicher auf ihr Eintreten im Moment, da er ihrer bedarf, zählen kann. Wo einem beim einsamen Lesen oder Sprechen Tränen gekommen sind, dort meldet sich der Tränenreiz auch beim öffentlichen Spielen. Körper und Seele sind so untrennbar verschmolzen, daß, wie die Bewegung der Seele ihr körperliches Ausdruckszeichen (the embodiment of the feeling, wie der englische Psychologe Alexander Bain es nennt) hervorbringt, auch das Ausdruckszeichen ein Echo des Gefühls, dem es dient, im Spielenden hervorbringt. Zum schauspielerischen Temperament und Talent gehört es geradezu, daß diese Wechselwirkung noch viel empfindlicher und reger ist als bei normalen Menschen. Wenn ich nicht modische Mißdeutungen besorgte, so würde ich hinzufügen, daß das echte schauspielerische Talent Verwandtschaft mit der hysterischen Anlage aufweist, so daß nach Abzug der Übertreibung die Definition der Schauspielkunst als einer zweck- und sinnvoll verwerteten Hysterie nicht ganz ohne Berechtigung ist.

*

Schauspielerische Begabung, namentlich wenn man sie nach den praktischen Bedürfnissen des Theaters beurteilt und abschätzt, ist in höchst mannigfaltigen Spielarten möglich.

Es gibt auch in der Schauspielkunst Ähnliches wie auf dem Gebiet der Gesangskunst: Talente, die eigentlich nur auf einer körperlichen Eigenschaft beruhen, welche, obwohl sie dem Zuschauer die Illusion gewährt, Symptom und Ausdruck eines Seelischen, Tieferen zu sein, in Wirklichkeit mit der Seele des Spielers nicht den geringsten Zusammenhang hat. Mancher Mensch hat das Glück, so gebaute Sprechorgane zu besitzen, daß die Rede in seinem Munde nicht nur unseren Ohren wohllautend klingt, sondern durch irgendeinen Timbre auch unser Herz vibrieren macht. Trotzdem ist es sehr wohl denkbar, daß der von der Natur solchermaßen begabte Schauspieler selbst nicht das geringste von den Empfindungen ahnt, mit welchen uns der Klang seiner Stimme überrieselt. Ähnlich geht auch zuweilen von Antlitz, Gestalt und Bewegung eine ähnliche Wirkung aus, die der Beschauer geistig deutet, ohne daß sie in Wahrheit dem Geiste entspringt. Wird doch auch das echte und ursprüngliche innerliche schauspielerische Talent, wenn es nicht von dem rein körperlich verursachten Reiz der »äußeren Mittel« unterstützt wird, selten zu einer seinem geistigen Gehalte entsprechenden äußeren Geltung kommen. Daraus läßt sich ermessen, ein wie großer Teil des Eigenschaftskomplexes, den man »schauspielerisches Talent« nennt, rein körperlich ist und mit dem Geist nichts zu tun hat. Es gibt auf diesem Gebiet eben das Phänomen mimicry, d. h. die glücklichen körperlichen Qualitäten, welche die Illusion geistigen Ursprungs und Gehalts wecken. Auf die Dauer freilich wird die Täuschung durchsichtig, und eine Stimme, in welcher Seele vibriert, weil der Sprechende eine Seele hat und sie in die Rede zu legen weiß, klingt feineren Ohren doch anders als eine Stimme, in welcher Seele nur deshalb vibriert, weil die Sprechorgane des Redenden so und nicht anders gebaut sind. Aber für den Erfolg ist es leider oft gleichgültig,

ob Illusion oder Realität vorliegt. Auch wird die Illusion nur geschätzt, weil man sie für die Realität hält. Es läßt sich aber nicht leugnen, daß das Publikum für die seelischen Ursprung nur vorspiegelnde, sich den Sinnen einschmeichelnde Schauspielkunst bedenklich dankbar ist, während es sich gegen die dem Geist entstammende spröde verhält, wenn nicht die sogenannten glänzenden Mittel mithelfen. Jungen Menschen, die es zur Bühne treibt, muß man dies eindringlich vorhalten.

Ja sogar solche Schauspielerqualitäten, die uns beinahe zwingen, sie geistig zu deuten, sind oft viel körperlicher, als man annehmen möchte.

Wenn jemand einen hinreißenden Ausdruck gewisser Affekte hat, eine sprechende Gewalt der Gebärde, des Redeausdruckes, ein gutes Teil davon ist Natur, nicht Kunst. Man hat das oder hat das nicht. Erheucheln läßt sich das nicht, wenn es einem nicht im Blut liegt. Wer je mit dem italienischen Volk in Berührung gekommen ist, der weiß, daß gar manches italienische Weib, die mit ihrer Nachbarin über einen zerbrochenen Topf zankt, Medea-Posen, Medea-Töne, Medea-Gebärden findet, die man an allen deutschen Heroinen vermißt. Diese Ausdruckskraft ist etwas Angeborenes, es liegt in der Rasse, in der Persönlichkeit, durch Kunst läßt sich das steigern und veredeln, nicht erzeugen. In deutschen Landen ist diese angeborene natürliche schauspielerische Urkraft wenig verbreitet, und wo sie da ist, besteht ein großer Teil der Erziehung in ihrer Unterdrückung. Sie ist der Rohstoff, der zur Schauspielkunst umgeformt werden kann.

*

Auch der echte Schauspieler, der seine Gestalten aus seinem Innern schöpft, wird nur einen mehr oder minder schmalen Ausschnitt aus der Fülle des menschlich Möglichen umspannen. Seine Seele wird nur ge-

wisse Charaktertypen und Leidenschaftsarten mimisch zu erfassen, seine körperliche Persönlichkeit, wie sie sich in den Sinnen des Publikums abspiegelt, wird nur gewisse Charaktere und Leidenschaften mimisch-plastisch auszudrücken fähig sein.

Sehr oft ist das seelische, innerliche Element des Talents in Mißverhältnis zum körperlichen, sich nach außen betätigenden.

Das sich nach außen betätigende Element, ich nenne es kurz die leibliche Persönlichkeit, wiewohl es weit mehr umfaßt als die leibliche Erscheinung, zieht dem inneren künstlerischen Triebe scharfe Grenzen. Manches Schauspielerleben hat in diesem Konflikt zwischen innen und außen seine Tragik. Einer kann den Lear im Geiste mimisch durchdringen. Was hilft's ihm, wenn er ein Knirps ist oder wenn er im leidenschaftlichen Affekte komisch wirkt? Aus solcher innerer Disharmonie dürfte zuweilen ein Komikertalent mit tragischen Untertönen erwachsen.

Der Drang des ins Unendliche strebenden Geistes, der die Wände des körperlichen Gefäßes, in die die grillenhafte Natur ihn gebannt hat, zersprengen möchte, liegt den so oft an begabten Schauspielern beobachteten Gelüsten zugrunde, zu spielen, was jenseits ihrer Grenzen liegt.

Schauspieler, die innerlich und äußerlich wie ganz große Dichter die gesamte Menschennatur umspannen, kommen nur höchst selten vor. Die allermeisten sind Fragmentisten.

Der Fall Treßler.

Herr Treßler hat im Burgtheater den Clavigo gespielt und bei Publikum und Kritik einen entschiedenen Mißerfolg erlitten. Ich hörte und las die abfälligen Urteile mit tiefem Mitgefühl für den Künstler. Nicht mit jenem banalen Mitleid, das ein leidlich weichherziger Mensch jedem, selbst dem Feinde gerne zollt, wenn ihm etwas Widerwärtiges begegnet, sondern mit jener edleren Teilnahme, die das Leiden eines nach hohen Zielen strebenden Geistes in uns weckt. Schwere Tage und Nächte mögen es gewesen sein, die Herr Treßler seit jenem für ihn verhängnisvollen Abend, auf den er sich seit vielen Wochen gefreut hatte, durchlebt hat. Er ist verwundet worden in jenen empfindlichsten Regionen der Persönlichkeit, wo dasjenige glüht, »was immer strebend sich bemüht«, die innersten Wurzeln seines Talents, seines Schaffensdranges, seines Ehrgeizes sind grausam beschädigt, und oft mögen ihm in schlaflosen Stunden die Worte im Ohre geklungen haben, die Carlos zu seinem Freunde spricht: »Brich du einer Pflanze das Herz aus, sie mag hernach treiben und treiben, unzählige Nebenschößlinge; es gibt vielleicht einen starken Busch, aber der stolze königliche Wuchs des ersten Schusses ist dahin.« Ich nehme die Sache zu tragisch, sagt man, mache zu viel Aufhebens davon, wenn einmal ein Komödiant seine Selbstüberschätzung mit einem Durchfall büßt? Nein und dreimal nein! Gerade die Gesinnung, welcher dieser Einwurf entspringt, ist es, welcher ich mit diesen Ausführungen zu

Leibe gehen will. Der Schauspieler, will sagen, der echte, der geborene Schauspieler, hat das Recht, gerade so ernst genommen zu werden wie jeder andere Künstler; wenn ihm einmal eine Schöpfung mißrät oder zu mißraten scheint, so darf er beanspruchen, nicht behandelt zu werden wie ein alberner Junge, der, von törichter Eitelkeit verblendet, nach einer künstlerischen Aufgabe griff, von welcher der dümmste Zuschauer wußte, daß er ihr nicht gewachsen war. Herr Treßler weiß sicherlich genau so gut wie alle jene, die nicht begreifen wollen, wie er sich an den Clavigo wagen konnte, welche Eigenschaften seiner schauspielerischen Persönlichkeit ihn bei Gestaltung dieses Charakters fördern, welche ihm den Erfolg erschweren werden. Er wußte, daß sein Äußeres sich nicht mit der glänzenden männlichen Erscheinung deckt, welche dem jugendlichen Goethe vorschwebte, da er als Buße für verwandte Schuld den Clavigo schrieb, er wußte, daß seine Stimme anders klingt als der Ton, in welchem der unbefangene Leser Clavigos Reden gesprochen hört, er wußte dies und noch vieles andere; und trotzdem traute er es sich zu, all diese Hindernisse zu besiegen und eine Gestalt auf die Bühne zu stellen, die vielleicht mit dem traditionellen Clavigo des Theaters, ja sogar mit dem Clavigo des Dichters nicht kongruent ist, die aber doch ein durch und durch lebendiger, bis in die Fingerspitzen beseelter Mensch ist, ein Mensch, dem wir die Handlungen und das Schicksal Clavigos glauben müssen.

Diese Hoffnung Treßlers entbehrte nicht des Grundes. Denn offenbar hat sein mimisches Temperament diese Gestalt mit einer Energie und Leidenschaft ergriffen wie selten oder nie eine Rolle. Das mimische Temperament, diese Kerneigenschaft der schauspielerischen Begabung, ist ja in Treßler besonders stark und lebhaft, so lebhaft, daß es zuweilen der Zügelung bedarf. Den Masken, die er macht, der Verwandlungsfähigkeit seines

Organs und sonstigen Gehabens spürt man's an, daß ein Schauspieler vor uns steht, der die Menschen lebt, die er spielt, einer der Seltenen, die, solange sie an einer Rolle schaffen, mit ihrer ganzen Persönlichkeit in den darzustellenden Charakter untertauchen, die, wenn sie eine Vergiftungsszene zu spielen haben, wie Flaubert, als er Madame Bovary schrieb, Arsenikgeschmack im Munde spüren. So dürfte sein seelisches Verhältnis zur Clavigo-Rolle gewesen sein, er war wie verzaubert in das innerste Selbst seines Helden, er dachte Clavigos Gedanken, fühlte seine Gefühle, nicht als Psycholog, als Schauspieler bemächtigte er sich seiner von innen heraus, hörte nicht nur den Ton, in dem Clavigo seine Reden spricht, nein, spürte ihn in der Kehle. Ja es ist möglich, daß Treßler, im Clavigo untergehend, sich körperlich größer fühlte, von Angesicht schöner, edler in Haltung und Gebärde, sich so fühlte, wie Goethe den Clavigo sah. Wer vermöchte der Phantasie, wenn sie einen Menschen ergreift, Grenzen zu ziehen, und fühlen wir uns nicht oft im Traume als andere, als wir sind?

Kann man's nun einem Schauspieler, der sich eines Charakters solchermaßen seelisch bemächtigt hat, verübeln, wenn er meint, die Vision, in der er lebt, auch dem Publikum suggerieren zu können?

Daß Treßler dies mißlang, daß die von seinem Herzblut durchglühte schauspielerische Schöpfung, die er bot oder zu bieten meinte, an dem »Wir denken uns den Clavigo anders« des Publikums zerschellte wie an einer Wand von Eis, das muß ihm wie ein Schok der Ernüchterung schmerzhaft die bis zum Reißen überspannten Nerven durchzuckt haben. Das sind eben dem Künstler vorbehaltene seelische Katastrophen und etwas völlig anderes als Kränkungen der Eitelkeit, wofür sie, da es sich ja nur um einen Schauspieler handelt, die Öffentlichkeit zu halten pflegt.

Aber Herr Treßler möge sich trösten und als echter Künstler auch das grausame Weh, das er erlitten hat, zu dem Vorrat brennender seelischer Farben tun, über den er verfügt.

Was ihm widerfahren ist, das gehört fürs erste einmal zur Schauspielertragik. Die körperliche Persönlichkeit des Schauspielers ist das Instrument, mittels dessen er das innerlich Empfundene und Geschaute sinnfällig gestaltet. Wohl den Glücklichen, den Harmonischen, bei denen der Bereich der Ausdrucksfähigkeit des Instrumentes zusammenfällt mit dem Kreise des innerlichen schauspielerischen Verstehens und Empfindens. Aber alle Höllenmartern lebenslanger Unbefriedigung müssen jene erdulden, deren inneres Talent ein großes Gebiet schauspielerischen Schaffens bis in die höchsten Höhen und tiefsten Tiefen umspannt, während ihre äußeren Mittel nur ein enges Feld einschließen, das oft fernab liegt gerade von jenen Aufgaben, nach denen ihre Seele lechzt. Das sind jene Schauspieler, die gerade das, was sie am besten können, am heißesten hassen, denen der Applaus, den sie ernten, bei aller Eitelkeit mehr Ärger als Vergnügen bereitet.

Der Künstler dieses Typus fühlt sich geistig den gewaltigsten Aufgaben gewachsen, während Organ, äußere Erscheinung und die übrigen Verkörperungsmittel, welche ihm zu Gebote stehen, nicht geeignet sind, dem Publikum den sinnlichen Eindruck der darzustellenden Gestalt zu vermitteln. Ein Schauspieler dieses Schlages war zum Beispiel Lewinsky. Alle geistigen Vorbedingungen waren in ihm vereinigt, um einen Lear, einen Makbeth, einen Othello oder einen Hamlet großartig und erschütternd zu gestalten, aber sein kleiner Wuchs, seine glanzlose, trotz größter Sprechkunst nur innerhalb enger Grenzen modulierbare Stimme, der überdies die Fähigkeit fehlte, Naturlaute des Herzens hervorzubringen, verschlossen ihm das Gebiet künstle-

rischer Betätigung, das er geistig wie kein anderer beherrschte. Denn jedes Publikum, und das Wiener Publikum ganz besonders, ist gläubiger und dankbarer für den Eindruck der sinnlichen Persönlichkeit des Schauspielers als für das, was Geist und Kunst zu der schauspielerischen Gesamtschöpfung hinzutut. Der Schauspieler, der so aussieht, wie sich das Publikum den Hamlet vorstellt, der den Adel und die Anmut der Bewegung als Naturgabe besitzt, welche die Phantasie des Publikums dem Dänenprinzen verleiht, mag er auch dem Geistigen der Aufgabe ziemlich hilflos gegenüber stehen, ist unermeßlich im Vorteil gegenüber einem Künstler, der den Hamlet-Charakter bis in die zartesten seelischen Verästelungen durchdringt, dessen Erscheinung und sinnliche Ausdrucksmittel aber dem traditionellen Hamlet-Bilde widersprechen. Im Theater ist das Sinnliche wichtiger als das Geistige, die Natur wirksamer als die Kunst.

Wir, die wir vom Handwerk sind, empfinden freilich etwas anderes. Ich leugne nicht, daß mich die Art und Weise, wie ein Schauspieler von origineller Auffassung und starker schauspielerischer Intelligenz eine Rolle anlegt, zu deren farbenglühender Ausführung ihm die sinnlichen Mittel fehlen, oft tiefer interessiert als eine allgemein anerkannte Leistung, die den Beifall, welchen sie findet, ausschließlich oder vorwiegend der Persönlichkeit des Schauspielers verdankt. Was frag' ich danach, ob einem solchen Darsteller des Lear etliche Zentimeter zu der Körperhöhe fehlen, die erforderlich wäre, damit das Publikum die Worte »Jeder Zoll ein König!« nicht als lächerlich empfinde? Wenn er nur diese Worte so spricht, daß, wenn er um einen Kopf größer wäre, ein Schauer der Ergriffenheit durch das Haus gehen müßte! Ja was liegt mir schließlich auch daran, wenn sein Organ unfähig ist, in dem Fluch über Goneril zu jenem Donner anzuschwellen, den das

Publikum braucht, um sich erschüttert zu fühlen, wenn die schwachen Andeutungen, mit denen er sich begnügen muß, hinreichen, meine ergänzende Phantasie die gewaltigen und herzbrechenden Töne deutlich ahnen zu lassen, die der Schauspieler geistig intendiert? Aber nachdrücklich sei es betont, so empfinden und urteilen nur Leute vom Fach. Das Publikum begnügt sich mit den Andeutungen der Intentionen nicht, es heischt gebieterisch die volle Eindringlichkeit der sinnfälligen Verwirklichung, es schenkt dem Lear das Grenadiermaß und die Donnerstimme nicht. Die nur blaß materialisierte, wenn auch noch so geniale, bloß geistige Skizze ersetzt ihm die Farbenpracht des ausgeführten, wenn auch geistig unbedeutenden Gemäldes nicht. Es ist ein gefährliches, die fernere Entwicklung eines Künstlers auf das Spiel setzendes Unterfangen, Leistungen, deren Gehalt in den Intentionen stecken bleibt, dem Publikum vorzuführen, in dem Vertrauen, daß sich der anregende Eindruck, den sie in der suggestiven Atmosphäre intimer Proben auf Fachleute gemacht hat, sich vor der großen Öffentlichkeit zum rauschenden Erfolge steigern werde.

Liegt nun so der Fall Treßler? Ich glaube, nicht ganz. Ich halte es nach wie vor für möglich, daß es ihm eines Tages gelingen wird, sich eines ansehnlichen Teiles des Rollengebietes erfolgreich zu bemächtigen, dessen Eingangspforte jetzt so unfreundlich vor ihm zugeschlagen worden ist. Sein Unglück war, daß der Versuch gerade mit dem Clavigo gemacht wurde und nicht mit einer Aufgabe, die Treßlers bisheriger Beschäftigung mehr benachbart ist. Nur schrittweise läßt sich ein neues Fach erobern. Das Publikum erlernt es nur nach und nach, einen Schauspieler auch tragisch zu nehmen, dessen Erscheinen auf der Bühne es als Signal zur Heiterkeit zu betrachten gewöhnt war. Der Geist ist auch in der Schauspielkunst, so gewaltige Vorteile

die glänzende Persönlichkeit gewährt, eine unwiderstehliche Macht. Aber diese Macht setzt sich nur langsam durch. Wie schon gesagt, besitzt Herr Treßler das mimische Temperament in hohem Maße, vielleicht im Übermaß. Von dieser Eigenschaft strahlt ein Zauber aus, der schließlich auch ein widerstrebendes Publikum in seinen Bann zwingt. Wo sie stark ist, weiß sie sich den Mangel der mit sinnlicher Stärke wirkenden Ausdrucksmittel durch andere, selbst geschaffene zu ersetzen. Was die Stimme nicht hergibt, das sagt ein Blick, eine Gebärde. Oft wurde mir der Schauspieler Booth als der ergreifendste Lear gerühmt. Er hatte zwar eine schwache Stimme, versicherten die Erzähler, aber in seinem Auge lag alles, man merkte gar nicht, daß er auch die wildesten Ausbrüche der Leidenschaft fast nur markierte. Wahrscheinlich ist das so übertrieben wie die meisten Schauspieleranekdoten, aber eine tiefe Wahrheit liegt zugrunde: daß echtes schauspielerisches Temperament immer auch die eigentümliche Ausdruckstechnik findet, durch die es sich den Weg zur Phantasie und zum Herzen des Publikums bahnt.

Wer kann heute sagen, ob eine solche Zeit, trotz des verunglückten Clavigo, nicht auch einmal für Herrn Treßler kommt? Ich wenigstens habe mir Vorsicht bei Prognosen über die zukünftige Entwicklung eines Schauspielers zur Pflicht gemacht, in Anwendung des Saarschen Spruches:

> Mit deinem letzten Urteil halte Haus,
> Denn nicht so leicht ergründest du die Leute!

Wahnsinn auf der Bühne.

(Nach einem in der Urania gehaltenen Vortrag.)

Wenn ich meine Betrachtungen »Über den Wahnsinn auf der Bühne« betitelt habe, so soll diese Bezeichnung ankündigen, daß ich über die dichterische und schauspielerische Darstellung pathologischer Geisteszustände auf der Bühne zu sprechen gedenke, nicht über andere Dinge, an welche zu denken der vieldeutige Titel vielleicht heute mehr als zu anderen, künstlerisch gesünderen Zeiten verlocken könnte.

Der Wahnsinn gehört zu der kleinen Auslese von Krankheiten, welche als poesiefähig gelten dürfen. Er teilte dieses Vorrecht in früheren Zeiten eigentlich nur mit der Lungenschwindsucht. Später kam durch Ibsens Vorbild noch die Rückenmarkschwindsucht und die Krankheit, an welcher Oswald Alwing leidet, hinzu.

Die Frage liegt nahe, von welchem, vielleicht halb unbewußtem Gedanken geleitet, unsere Empfindung entscheidet, welche Krankheiten poetisch sind und welche nicht; warum insbesondere Gehirnerkrankungen oder, mehr im Sinne einer poetischen Weltanschauung gesprochen, Geistesstörungen als von dichterischen Schauern umwitterte Erscheinungen gelten dürfen? Noch entsinne ich mich, in meiner Jugend in einem damals viel verbreiteten Lehrbuch der Poetik gelesen zu haben, daß, so wie ein Lustspiel nur mit einer Heirat schließen dürfe, die Tragödie nur mit dem Tod oder mit dem Wahnsinn des Helden auszugehen habe. Die geistige

Vernichtung wurde als mit der leiblichen im poetischen Sinne gleichwertig erachtet, der Wahnsinn galt ebenso wie der Tod für einen tragischen Abschluß.

Es ist nicht schwierig, das höhere Prinzip zu finden, aus welchem sich diejenigen Krankheiten, die tragischen Charakter haben, erschließen lassen, und welches den Grund aufdeckt, warum die Geisteskrankheiten von den Dichtern bevorzugt werden. Als poesiefähig erscheinen nämlich nur solche Krankheiten, die nach der dichterischen Naturauffassung seelisch verursacht sind. Dies ist im allgemeinen bei Geisteskrankheiten die volkstümliche Annahme und daher auch die des dramatischen Dichters, der, da sein Werk auf das Volk wirken soll, sich bemühen wird, mit dem volkstümlichen Denken und Fühlen in Übereinstimmung zu bleiben. Wenn ein Mensch verrückt wird, so wird das Volk niemals fragen, in welcher Gehirnpartie eine krankhafte Veränderung stattgefunden hat, sondern es wird nach dem persönlichen Erlebnis forschen, welches den Verrückten so weit gebracht hat, daß er darüber den Verstand verlor. Umgekehrt betrachtet das Volk auch gewisse Erlebnisse, wie etwa Vermögensverlust, schwere Kränkung der Eltern durch kindlichen Undank, Untreue des Geliebten, Entehrung, als Ereignisse, die es ausreichend motivieren, wenn ein von solchem Unglück Betroffener deshalb von Sinnen kommt. »Wer über gewisse Dinge nicht den Verstand verliert, der hat keinen zu verlieren«, dieses geflügelte Wort des klassischen deutschen Dramaturgen entspringt dieser Auffassung.

So angesehen erscheint völlige Zerrüttung und Raserei als Ausdrucksform ungeheuerster Gemütserschütterungen, welche eines normalen Ausdruckes, der das Instrument seelischen Lebens unzerstört ließe, nicht mehr fähig sind.

Diese volkstümliche Anschauung kann sich seelische Störung nicht anders als seelisch motiviert denken und

tritt dadurch in einen scharfen Gegensatz zur modernen wissenschaftlichen Auffassung, welche sich in erster Reihe an die materielle Verursachung der pathologischen psychischen Symptome zu halten sucht und die Idee ihrer seelischen Motiviertheit in ihrem Gedankenkreise nicht wohl einzuordnen vermag. Doch ist es der psychiatrischen Auffassung bisher noch nicht gelungen, die volkstümliche und poetische Deutung gewisser Arten geistiger Zerrüttung aus dem allgemeinen Bewußtsein zu verdrängen.

Shakespeare, der dramatische Dichter, welcher dem Wahnsinn in mannigfaltigen Formen seelischer Trübung und Störung einen größeren Spielraum als andere Poeten in der bunten Welt seiner Dichtung gestattet hat, zeigt sich als völlig beherrscht von der Auffassung seelischer Zerrüttung als einer Wirkungs- und Ausdrucksform übermächtiger Gemütserschütterungen. Wahnsinn ohne motivierende seelische Vorgeschichte, der nichts als reine Gehirnerkrankung wäre, kommt in seinen Tragödien überhaupt nicht vor. Demgemäß spiegeln sich in den seelischen Störungen, die Shakespeare schildert, die Erlebnisse, welche die Harmonie der Menschenseele zerrüttet haben, stets in ihren Grundzügen, wenn auch oft ins Phantastische verzerrt, auf das genaueste wider. König Lear spricht, wenn er auch in der Hüttenszene einen Strohbund oder einen Stuhl für eine seiner undankbaren Töchter hält, in seiner Raserei kein Wort, das nicht in einem deutlich nachfühlbaren Zusammenhang mit den Schicksalen stünde, die ihn in Raserei gestürzt haben. Auch in seinem Wahnsinn ist Methode, und hat man diese einmal aufgefunden, so sieht man alsbald, daß die tollsten Einfälle des irrsinnigen Greises im klarsten Motivationsverhältnis zu allem stehen, was Lear bis zum Ausbruche des Wahnsinns widerfahren ist. Im Grunde ist der Wahnsinn König Lears eigentlich keine Gehirnerkrankung im klinischen Sinne. Am richtigsten ist sein Wesen definiert

durch den Vergleich des Exaltationszustandes, in welchen Lear durch seine schrecklichen Erlebnisse versetzt wird, mit dem Zustande dichterischer Ekstase, wie denn auch Shakespeare in einer berühmten Stelle des »Sommernachtstraum« die poetische Begeisterung einen holden Wahnsinn genannt und daher die psychologische Verwandtschaft dieser beiden Geisteszustände selbst betont hat.

Dieser Wahnsinn ist eine Erhöhung des Bewußtseins, ein Superlativ des Pathos, das alsdann, ohne irgendwelche Konzession an die Nüchternheit der Hörer und daher auf viele unter ihnen wie echte Verrücktheit wirkend, aus der Seele hervorbricht wie glühende Lavaströme aus den geborstenen Flanken eines Berges. Wenn diesem »furor poeticus«, welcher dem Dichter den willkommenen Vorwand leiht, die Emanationen seiner tragischen Lyrik den pragmatischen Handlungsverlauf durchbrechen zu lassen, alsdann von ihm das Kostüm der Gehirnkrankheit Wahnsinn umgehängt wird, so darf uns das nicht irreführen, als ob es etwa der Dichter darauf abgesehen hätte, den Wahnsinn im psychiatrischen Sinne so naturtreu als möglich zu schildern, oder etwa gar ein typisches klinisches Krankheitsbild einer besonderen geistigen Erkrankung zu entwerfen. Haben doch schon gebildete Ärzte ernstlich versucht, aus den Symptomen, welche Lear, Timon, Hamlet, Ophelia oder Lady Macbeth darbieten, eine exakte psychiatrische Diagnose zu fällen, wobei sonderbare Resultate ans Licht kamen, wie etwa daß Lear an Delirium tremens leide. Man entfernt sich weit vom Verständnis Shakespeares, wie der Poesie überhaupt, durch solche geistreiche Spielereien. Shakespeare hat sein Verständnis der wahnsinnartigen Zustände, in welche er einige seiner Gestalten hüllt, ganz gewiß nicht durch Beobachtung gehirnkranker Menschen gewonnen, wie poesiefremde Leute wähnen, sondern aus der Tiefe seines eigenen Genies in den schier unmitteilbaren,

kaum in trunkener poetischer Zungensprache stammelbaren Momenten der allergesteigertsten dichterischen Exaltation geschöpft, aus persönlichstem dionysischen Erleben, um den durch Nietzsche populär gewordenen Ausdruck zu gebrauchen. Es ist daher auch nur Mißverständnis oder Affektation, wenn berühmte Bühnenkünstler, die eine große Wahnsinnsrolle zu spielen haben, vorher durch die Zeitungen verraten lassen, sie hätten Irrenhäuser besucht, um den Wahnsinn nach der Natur zu studieren. Sie wenden sich da an eine falsche Quelle, an eine, aus welcher der Dichter sein Verständnis nicht geholt hat und welche daher auch ihnen Verständnis des Dichters und seiner Absichten nicht spenden kann. Höchstens wird solche Naturbeobachtung wirklich gehirnkranker Patienten sie verführen, die mannigfaltigen somatischen und sonstigen Symptome mancher Geistesstörungen (lallende Sprechweise, Gesichterschneiden u. s. w.) als die Hauptsache anzusehen und die dichterische Wahnsinnsschilderung und den eigenen Körper zu mißbrauchen, um dem Publikum das abstoßende Krankheitsbild eines Gehirnkranken vorzuäffen, statt ihm das grandiose Schauspiel eines wie ein Eichbaum von einem Blitz des Schicksals getroffenen Menschen zu zeigen, dem nun die Flammen ungezügelter Poesie lichterloh über dem Haupte zusammenschlagen.

Ich hebe nun die zwei wichtigen Ergebnisse heraus, welche wir den bisherigen Betrachtungen verdanken:

Nur solche Geisteskrankheiten sind poesiefähig, die durch Erlebnisse der dichterischen Gestalt nach volkstümlicher Auffassung als seelisch motiviert erscheinen. Und die dichterische Darstellung des Wahnsinns bezweckt nicht die möglichst naturwahre Imitation des Symptomenkomplexes, welchen eine einzelne Gehirnerkrankung dem Beobachter bietet, sondern das Wesen und der Kern der poetischen Wahnsinnsschilderung ist poetisches Pathos in seiner höchstmöglichen seelischen

und sprachlichen Steigerung, bleibt also im Innersten immer sinnvoll und für den feineren Zuschauer seelisch miterlebbar, wenn auch der Ausdruck infolge seiner dionysischen Verwegenheit und ekstatischen Zügellosigkeit zuweilen die Grenzen augenblicklicher Verständlichkeit überfliegt. Die klinischen Symptome, mit welchen der Dichter seine Darstellung ausstaffiert (stierer Blick, verwildertes Haar, zerlumpte Kleidung, Strohkranz und phantastischer Blumenschmuck), sind nicht künstlerischer Zweck, sondern nur die herkömmlichen theatralischen Mittel, um dem Zuschauer die Illusion zu gewähren, daß der ihm in höchster dionysischer Ekstase vorgestellte Mensch ein Wahnsinniger sei. Das Seelische und Geistige daran ist und bleibt für den Schauspieler die Hauptsache.

Da ich diese zwei Resultate aus einem bestimmten Shakespeareschen Beispiel heraus entwickelt habe, könnte es scheinen, als gälten sie nur von dieser besonderen Shakespeareschen Gestalt und nicht auch von anderen, und als gälten sie überhaupt nicht von Wahnsinnsschilderungen moderner dramatischer Dichter. Ein exakter Nachweis der Allgemeingültigkeit meiner zwei Thesen ließe sich nur durch die genaue Analyse einer großen Anzahl einzelner Wahnsinnsdarstellungen mannigfaltiger dramatischer Dichter verschiedener Völker und Zeiten erbringen, zu welcher die mir gegönnte Spanne Zeit nicht im entferntesten ausreichen würde.

Nicht stimmen würden zu meinen beiden Thesen einige der altattischen Tragödie entnommene Fälle dichterischer Wahnsinnsschilderung. Denn in der altattischen, einer längst überwundenen Weltanschauung entstammenden Poesie empfängt der Wahnsinn so wie andere Menschenschicksale die Weihe des Poetischen nicht dadurch, daß er Wirkung und Schöpfung des Tuns und Leidens des Menschen ist, dessen Haupt er trifft, sondern dadurch, daß ihn eine außermenschliche

Macht über ihn verhängt, er wird der hellenischen Empfindung poetisch als unheimliche göttliche Schickung, an welcher auch höchste Menschenkraft zur Ohnmacht wird. Höchst grell tritt dies zutage im rasenden Herakles des Euripides, wo die von der zürnenden Hera ausgesandte Lyssa, die Göttin der rasenden Wut, den Herakles mit Tobsucht schlägt, so daß er Frau und Kinder, die er soeben von ihren Bedrängern errettet hat, in irrem Wahn selbst erschlägt. Unmotiviert durch den Gang der dramatischen Handlung und durch den Charakter des Helden bricht hier der Wahnsinn gleich einer Naturkatastrophe in das Drama herein.

Näher dem modernen Empfinden steht der Wahnsinn des Aias bei Sophokles. Auch hier ist es zwar eine Göttin, Pallas Athene, welche die Sinne und den Geist des Helden umnachtet, so daß er, anstatt, wie er vorhatte, die Führer des Griechenheeres, Schafe und Hammel abschlachtet, die er in seiner Tollheit für seine Feinde hält, und sich dadurch mit unabwaschbarer Schande befleckt. Aber trotz des symbolisch zu deutenden Eingreifens der Göttin, die höchst bezeichnender Weise Pallas Athene ist, die Hypostasierung gerade jener Geisteseigenschaft, die der arme Aias nie besaß, ist der Wahnsinn des Aias doch nur der maßlose und entartete Ausdruck seines innersten Wesens und Charakters. Da Aias, solange er geistig gesund war, in seinem bornierten Größenwahn alle seine Mitkämpfer im Vergleiche zur eigenen Heldengröße nur gleich Schafen und Hammeln erachtete, ist es psychologisch ganz konsequent, daß er in der Wut vermeintlich ungerechter Kränkung Schafe und Hammel für die Helden hält, die ihm diese Kränkung zugefügt haben, und mit seinem Heldenschwert über sie herfällt. Beim Aias also trifft meine erste These vollinhaltlich zu.

Leicht aber wäre, wenn die Zeit reichte, der Beweis, daß sie bei Shakespeare in allen Fällen paßt, auf

den Kardinal von Winchester, auf Ophelia, auf Timon, ja auch auf Hamlet, Lady Macbeth und Othello, obwohl diese drei nicht wahnsinnig sind.

Einer besonderen Erwähnung würdig ist bei Shakespeares Darstellungen seelischer Erkrankungen eine seinen Gestaltungen stets zugrunde liegende psychologische Erkenntnis, in welcher sich etwas wie eine Vorausahnung des auch auf seelischem Gebiete waltenden Gesetzes der Erhaltung der Kraft kundgibt.

Wie gehemmte räumliche Bewegung sich in jene Molekularbewegung umsetzt, die wir Wärme nennen, so treten geistige Störungen in Shakespeares Menschen gewöhnlich dann ein, wenn es heftigen Gemütsbewegungen aus irgendeiner Ursache, sei es äußerer Übermacht oder innerer Selbstbeherrschung, unmöglich gemacht ist, sich durch die Reaktion der Tat oder durch Klagen und Tränen zu entladen. Die in verhaltenen Gemütsbewegungen aufgestaute Summe physischer Energie bahnt sich alsdann einen Weg zu abnormer Entladung in Form irgend welcher seelischer Erkrankung. Von dieser Einsicht oder diesem Instinkt zeigt sich der Psychologe Shakespeare stets wie von einer Selbstverständlichkeit durchdrungen und zahlreiche Szenen seiner Dramen lassen sich am richtigsten als Variationen über dieses Thema auffassen. Ich erinnere nur an die Zankszene zwischen Brutus und Cassius, in welcher des Brutus stoisch niedergezwungener Schmerz über den Tod seiner Frau sich als ein mit seinem sonstigen Charakter wenig verträglicher Wutanfall gegen Cassius entladet. Für Schätzer feiner und doch gewichtiger Argumente sei hier eingeschaltet, daß sich hieraus folgern läßt, daß der Schöpfer der Shakespeareschen Dramen höchst wahrscheinlich ein Schauspieler war. Denn gerade der Schauspieler erlebt, und zwar um so eindringlicher, je echter sein schauspielerisches Temperament ist, die Bestätigung jener psychologischen Funda-

mentaleinsicht Shakespeares täglich am eigenen Leibe. Hat er sich in seiner Rolle in einen Affekt einmal hineingespielt, so ist es ihm unmöglich, diesen Affekt, so lange er seine abschließende Entladung nicht gefunden hat, urplötzlich verschwinden zu lassen, und wenn der Gang der Handlung diese Entladung ihm aus irgendeinem Grunde vor dem Munde abschneidet, so wird das schauspielerische Talent im ferneren Szenenverlaufe Gelegenheit finden, den noch unerledigt schwebenden Affekt irgendwie loszuwerden und nach und nach auszittern zu lassen. Routiniers ohne inneres Schauspielertalent lassen jeden Affekt fallen, sobald der Poet ihm keine Worte mehr gegeben hat. Der geborene Schauspieler aber gibt sich darin kund, daß er Nachwirkungen und Unterströmungen zu spielen sich instinktiv gezwungen fühlt. Dieser Schauspielerinstinkt lebt allenthalben in Shakespeares Poesie. Besonders rein und durchsichtig offenbart sich diese Grundeinsicht Shakespeares in seiner Darstellung des Schicksals der Lady Macbeth. Mit widernatürlicher Gewalt hat sie vor, während und nach dem Morde Duncans alle Motive des Gewissens und des Grausens in sich erstickt und ihnen, sich in die mit zäher Energie festgehaltene Rolle der unbefangenen Frau und glücklichen Königin panzernd, jede Äußerung verboten. Aber all das Grausen, alle Angst, die ihrem Gatten wegzuspotten, sich selbst wegzuignorieren, sie ihre Kraft jahrelang verbraucht hat, sitzt doch, wenn auch wie hartgefroren, tief in ihrem Gemüt, und wenn der Schlaf den Krampf von Selbstbeherrschung löst, mit dem ihr Wille all dieses Grausen, all diese Angst am wachen Tag gebannt hielt, dann tauen die erstarrten Affekte auf und entladen sich ohne ihr Wissen in nachtwandlerischem Schlaf. Vielleicht vermöchte der Arzt, der das nächtliche gespenstische Treiben der Lady belauscht, ihr Leiden zu heilen, wenn er ein moderner Neuropatholog wäre. . . . Nie ist Shakespeare

der klinischen Wahrheit so nahe gekommen als hier. Seine psychologische Auffassung seelischer Störungen als Folgeerscheinungen niedergezwungener oder zurückgetretener Gemütsbewegungen ist so richtig und fruchtbar, daß sich aus ihr bei starker Phantasie seelische Störungen a priori so konstruieren lassen, wie sie der Arzt empirisch beobachtet.

Auch der von Shakespeare am gründlichsten und ausführlichsten dargestellte Wahnsinnsfall, der Wahnsinn Lears, erscheint als Folge von Hemmungen, welche einer gewaltigen Masse äußerst heftiger Affekte die gewohnte und natürliche Entladung durch strafende Gewalttat unmöglich machen. Man versteht die Lear-Tragödie nur halb, wenn man den Undank der Töchter und die Kränkung des Vaters zur Hauptsache macht. »Lear« ist eine Herren-, eine Königstragödie, kein Rührstück. Lear wird wahnsinnig, weil er, der seine Königsmacht aus der Hand gegeben hat im überstolzen Wahn, die Qualitäten des Königs adhärierten unverschenkbar seiner Person, gegenüber den Schnödigkeiten seiner Töchter seine Ohnmacht inne wird, weil er nicht imstande ist, wie er sonst getan hätte, seine frechen Beleidigerinnen zu zerschmettern. Wenn er es könnte, wenn er die bösen Töchter mit glühenden Zangen zerfleischen und nachher von wilden Rossen zerreißen lassen könnte, so bliebe er geistig gesund. Aber weil er sich ducken und seinen maßlosen Grimm wie ein Sklave hinunterschlucken muß, darum wird er verrückt: der Zorn, der keinen Ausweg findet, steigt ihm wie ein Rausch zu Kopf und versetzt ihn in einen Zustand ungeheurer Ekstase, in welchem sich ihm, dem bisher vom Königsgrößenwahn verblendeten, das wahre Wesen der Welt, des Lebens und seiner selbst in gewaltigen Visionen und Gesichten offenbart. Lear war eigentlich verrückt, solange er sich als geistig gesund galt, und mitten in den Flammen des Wahnsinns kommt er zur Vernunft. In dieser grandiosen Konzeption liegt die

übermenschliche Genialität des Dichters, den Graf Leo Tolstoi zu schmähen wagt.

Wer sich mit Shakespeare einläßt, kommt schwer von ihm los. Aber wenigstens mit einigen Worten sei auf Wahnsinnsdarstellungen bei späteren, namentlich bei modernen Dichtern hingedeutet.

Der Wahnsinn kommt bei den deutschen Klassikern und bei den Modernen als dichterisches Motiv ziemlich selten vor. In den Dramen Lessings und Schillers ganz und gar nicht. In den Dramen Goethes läßt sich höchstens auf Gretchen verweisen und auf die Analyse des krankhaft erregten, von seiner launenhaften Phantasie beherrschten Nervenmenschen Tasso. In Grillparzers Dramen kommt mit einziger Ausnahme der Berta von Rosenberg und des geistig belasteten Kaisers Rudolf II. ebensowenig das Wahnsinnsmotiv vor als bei Hebbel. Nur bei Kleist finden sich in fast sämtlichen Stücken pathologische Elemente. Halm hat einen einzigen Wahnsinnigen dargestellt, den römischen Kaiser Cajus Caligula, O. Ludwig auch nur einen: den Goldschmied Cardillac.

Die Ursache des Aussterbens des Wahnsinns auf der Bühne liegt wohl zum guten Teil darin, daß die mannigfaltigen seelischen und geistigen Störungen unter dem sich immer mehr ausbreitenden Einfluß einer nüchtern medizinischen Betrachtung ihren unheimlichen und daher poetischen Charakter eingebüßt haben und als Erkrankungen des Zentralorganes in eine Reihe mit anderen pathologischen Zuständen getreten sind.

Erst Ibsen hat die Romantik des krankhaften Nervenleidens wieder für die Bühne zu verwerten gewußt. Daß auch Ibsens Schaffen unter dem Zwang des Gesetzes, welches meine erste Thesis ausspricht, steht, das geht hervor aus der Art und Weise, in welcher er in den »Gespenstern« die Gehirnkrankheit Oswalds auffaßt und motiviert. Sie empfängt dadurch tragische Poesie, daß sie, in das düstere Zwielicht der Vererbungs-

theorie gestellt, als Nachwirkung des Lasterlebens erscheint, welches Oswalds Vater geführt hat und, da dieses Lasterleben wiederum als die mittelbare Folge der unsittlichen, in sich verlogenen und freudlosen Ehe dargestellt ist, welcher Oswald sein Dasein verdankt, so wirkt Oswald als das selbst schuldlose Opfer der Sündenreihe, die in seiner Geburt ihren Abschluß gefunden hat, und die zergehende Gehirnmasse in seinem Kopfe wird zum anklagenden Symbol dieser Sünder und dadurch poetisch. Bei Shakespeare tritt der Wahnsinn immer auf als Wirkung eigener Leiden und eigener Schuld; die Gehirnkrankheit Oswalds ist zwar auch durch Leiden und Sünden innerlich motiviert, aber nicht durch von ihm selbst erlittene und begangene, sondern durch die seiner Erzeuger und der ganzen menschlichen Gesellschaft, unter deren Druck Oswalds Eltern gelitten und gesündigt haben. Bei den Griechen ist der Wahnsinn mythologisch motiviert, bei Shakespeare psychologisch, bei Ibsen soziologisch.

Zum Schluß sei noch des einzigen Werkes gedacht, in welchem Ibsen eine wirklich geistig gestörte Person auf die Bühne gebracht hat. Ich meine seinen Epilog: »Wenn wir Toten erwachen«. Irene, welche dem Bildhauer Rubeck zu dem plastischen Werke, durch welches er seinen Ruhm und seine glänzende Stellung begründete, aus grenzenloser Liebe Modell gestanden hat, erscheint in dem Werke als halb geheilte Rekonvaleszentin von schwerer Geisteskrankheit. Wenn Irene auch äußerlich ruhig ist, so ist doch die seltsame Wahnidee, an welcher sie litt, nicht ganz von ihr gewichen. Sie hält sich für tot. Sie erkennt Rubeck auf den ersten Blick, sie spricht mit ihm von der alten Zeit, die sie mit ihm verlebt hat, sowie von den Dingen, die in der Zwischenzeit geschehen sind, aber trotzdem bleibt sie dabei, daß sie tot ist. Man könnte meinen, hier liege ein in der gesamten Dichtung vereinzelter Fall barer,

sinnloser Tollheit vor. Aber das ist nur Schein. Irene ist im Grunde ebensowenig wahnsinnig, als Lear es ist, wenn er in der Heidehütte über Stühle, in denen er seine Töchter sieht, Gerichtstag hält. Ihr Wahnsinn ist durch und durch Sinn, wenn er sich auch in Symbolen ausspricht, die dem Wahnsinn entlehnt sind. Irenens Wahnidee ist gar nichts als der verwegen symbolische Ausdruck dessen, was sie wirklich und wahrhaftig erlebt hat, was ihr von Rubeck widerfahren ist: Sie hat Rubeck, als sie ihm nackt Modell stand, glühend geliebt, nur aus Liebe tat sie dem Künstler diesen Dienst, und während sie ihre junge, blühende Schönheit den Augen Rubecks bot, brannte sie darnach, daß der Mann im Künstler sie umarme. Rubeck aber, ohne daß Irene es ahnte, von gleicher Leidenschaft erfüllt, bezwang seine heißen Wünsche — der Kunst zu lieb. Er fürchtete, seine Schöpfung zu verderben, wenn er das Weib, nach dem er sie bildete, sinnlich berühre. Seine eigene Liebe und das liebende Weib opfert er seinem Artistenegoismus. Als das Werk fertig ist, das sie ironisch »unser Kind« nennt, verläßt sie ihn. Von da an bemächtigte sich der Wahn, tot zu sein, ihrer Seele. Man begreift, daß ein Weib, dem solches widerfahren, die Metapher gebrauchte, sie sei wie tot. Irene aber erlischt das Bewußtsein des Metaphorischen, und sie sagt, sie sei im Ernst tot. Das ist die Symbolik ihres Wahnsinns, den kein Mensch versteht außer Rubeck. Weil dieser die Wahrheit miterlebt hat, auf welche sich die Wahnideen Irenens beziehen, entziffert er die Symbolik ihres Wahnsinns und spricht mit ihr wie mit einer Vernünftigen.

Trotz des Abgrundes, der den späten Ibsen von Shakespeare trennt, ist also auch Irenens Wahnsinn, gleich dem Lears, nur Scheinwahnsinn, ein künstlerischer Vorwand, um letzte Gedanken und Gefühle wahrer und voller zu äußern, als dies in der Sprache nüchterner Vernunft möglich ist. Eine volle Bestätigung also meiner zweiten Thesis.

Henrik Ibsen.

(Anläßlich seines Todes.)

Obwohl längst erwartet und von vielen im geheimen ersehnt, denen es ein qualvoller Gedanke war, daß Henrik Ibsens Auge noch sah, sein Ohr noch hörte, seine Brust noch atmete, sein Herz noch schlug, nachdem der schöpferische Geist in seinem Haupt schon erloschen war, bewirkt doch die Kunde von seinem Heimgang in die große Stille überall eine tiefe Erschütterung. Die Wucht dieses Eindruckes unterbricht für einige Augenblicke den geräuschvollen Marktlärm unseres geistigen Alltags mit einer Pause heiligen Schweigens. Vielleicht wäre es die Ibsens allein würdige Totenfeier, diesem Schweigen zu lauschen und die Gedanken und Gefühle, die es in sich birgt, wortlos durch unsere Seelen wandeln zu lassen. War doch Ibsen, so ungeheure Wirkungen er auf die Welt ausgeübt hat, ein Einsamer, von der Welt Abgekehrter, ein Gänger nie betretener Wege, ein Seher des Unsichtbaren, ein Belauscher des Unhörbaren, ein Dichter alles Stummen, Geschwiegenen und Dunklen im Leben und in der Menschenbrust. Darum steht Anerkennung und Ruhm, der natürliche und selbstverständliche Lohn anderer Schaffender, in ironischer Disharmonie zu Ibsens Lebenswerk und Persönlichkeit. Aber was mit ihm aus der Welt verschwindet, ist weit mehr als nur eine eigenartige literarische Erscheinung des modernen Geisteslebens: einer der Schöpfer und Erzeuger der unwägbaren geistigen Stoffe, mit denen

die Atmosphäre unseres Zeitalters gesättigt ist und von welchen sie jene schwer definierbaren Eigenschaften empfängt, die wir unter dem Namen »modern« zusammenfassen, stirbt mit ihm. Eine der großen Quellen versiegt für immer durch Ibsens Tod, aus welcher unzählige der Gedanken und Stimmungen ursprünglich aus der Tiefe ans Licht gestiegen sind, denen wir jetzt allenthalben begegnen, durch deren Vorwiegen unsere Zeit sich von jeder anderen unterscheidet. Um zu empfinden, was Ibsen war und bedeutete, brauchen wir nur zu erwägen, was alles anders wäre, als es heute ist, wenn Ibsen nicht gelebt und geschaffen hätte, wie viele schriftstellerische und dichterische Talente durch ihn in ihrer Entwicklung bestimmt worden sind und ihr Gepräge empfangen haben. Wie man sich auch zu seinen Schöpfungen stellen mag, enthusiastisch oder feindselig, das muß jeder zugeben, daß die Spuren seines Geistes überall anzutreffen sind, daß auf einem viel umfangreicheren Gebiete als Ibsens unmittelbarem Arbeitsfeld, dem Drama, heute kaum ein Buch geschrieben, kaum ein Gedanke gedacht wird, an dem nicht das Fluidum, das von Ibsens Geist ausging, mehr oder minder nahen Anteil hätte. Darum mag es verziehen werden, wenn wir, statt in schweigender Ehrfurcht den feierlichen Moment zu erleben, in welchem der Tod eine so hell und weithin leuchtende Fackel erdwärts senkt, den Versuch wagen, uns dessen bewußt zu werden, was Ibsen für uns, seine Zeitgenossen, war.

Ibsen ist der Schöpfer der modernen Tragödie. Was Shakespeare für den Menschen der Renaissance geleistet hat: die seinem Wesen entspringende und eigentümliche Tragik in einer Reihe dramatischer Dichtungen zu gestalten, das hat Ibsen für den modernen Menschen vollbracht. Er hat Tragödien gedichtet, deren Helden weder Könige noch Helden, weder Hellenen noch Römer sind, die kein romantisches

Kostüm tragen, sondern so gekleidet sind wie wir alle, die nicht von gewaltigen Leidenschaften getrieben werden, sondern seelisch genau so sind wie die Leute, die wir täglich auf der Straße und im Theater sehen, und deren Schicksale uns dennoch mit jenen bis in die tiefsten Nervenwurzeln dringenden Schaudern überrieseln, mit welchen uns Ödipus oder Hamlet erfüllt. Viele haben vor Ibsen das nämliche versucht. Aber nahe gekommen ist dem Ziele nur ein einziger: Friedrich Hebbel. Den übrigen verkleinerte und verflachte sich die Tragödie, wenn sie Menschen der Gegenwart zu ihren Helden machten, zum bürgerlichen Trauerspiel oder zum sozialen Drama. Die Größe, das eigentlich Tragische und Poetische verschwand. An die Stelle der den Tiefen der Natur entsteigenden großen Ursachen des Handelns und Leidens schoben sich den Dichtern kleinliche, durch die zufälligen staatlichen und gesellschaftlichen Umstände bedingte Beweggründe, ja es hatte den Anschein, als ob eine tragische Auffassung der Dinge im Rahmen der modernen Weltanschauung überhaupt unmöglich wäre. Deshalb taten die Dichter die Weltanschauung, die sie als Menschen und Söhne ihrer Zeit in Wirklichkeit hatten, von sich ab, wenn sie tragisch schaffen wollten, affektierten die Weltanschauung der Antike, der Renaissance oder eines anderen mit dem Geist der Tragödie angeblich verträglicheren Zeitalters und schilderten nicht, was sie selbst und ihre Zeitgenossen erlebten, sondern die Schicksale mythischer oder historischer, heroischer Persönlichkeiten.

Ibsen hat diese gelehrt-ästhetische Tragik überwunden; er vermochte es, das Leben, das er selbst als Mensch lebte, tief tragisch zu empfinden, ohne es durch das farbige Glas einer altertümlichen und daher als »poetisch« geltenden Weltanschauung betrachten und auf diese Weise »idealisieren« zu müssen, sondern indem er es mit seinem nackten Auge ansah, und er

hat es dichterisch gestaltet, ohne die Menschen, denen das Tragische widerfuhr, wie dies Hebbel tat, in irgendein Kostüm stecken oder ihnen eine Größe des Fühlens, Denkens und Wollens andichten zu müssen, die er weder in sich selbst noch in anderen vorfand, sondern indem er ihnen den Rock ließ, wie er seine eigene Brust bedeckte, und ihnen diejenigen Motive des Handelns gab, die ihm seine skeptische Menschen- und Selbstbeobachtung als die in Wirklichkeit entscheidenden zeigte. Obwohl diese Tragödien moderner Alltagsmenschen, die sich in der Alltagssprache zutrugen, das an die heroische Tragödie hohen Stils gewöhnte Publikum anfänglich beinahe wie Parodien anmuteten, hat Ibsen die Menschen schließlich doch gezwungen, sich durch sie tragisch erschüttern zu lassen.

Was Ibsen durch diese schöpferische Tat dem modernen Menschen gegeben hat, ist ein unschätzbares Geschenk. Das moderne Leben und die moderne Weltanschauung empfingen dadurch einen Adel, der sie den großen Zeiten der Vergangenheit ebenbürtig machte. Eine Art von Erlösung ist es, die wir Menschen der Gegenwart ihm zu danken haben. Die Sünden und Leiden, die wir alle in uns herumtragen, waren nichts als eine sinn- und würdelose Misere bis zu dem Momente, da Ibsen uns das Auge auftat, mit dem wir sie als Tragödien schauen und fühlen, hervorgebracht durch eine Kette von Ursachen, die bis zu den geheimnisvollen Urgründen alles Daseins hinabreicht und daher teilhaftig ihrer mystischen Größe und Feierlichkeit.

Was Ibsen zu dieser Tat befähigte, das war seine eigene menschliche Persönlichkeit.

L e b e n heißt — dunkler Gewalten
Spuk bekämpfen in sich.
D i c h t e n — Gerichtstag halten
Über sein eigenes Ich.

Die längste Abhandlung vermöchte die dunkle Eigenart Ibsens nicht prägnanter zu bezeichnen als diese Zeilen. Ihm waren jene unheimlichen Katzenaugen des Selbstbewußtseins gegeben, die am hellsten und deutlichsten in der Finsternis des Unterbewußtseins sehen. Keiner hat besser gewußt als er, daß die für das Schicksal entscheidenden Handlungen eines Menchen jener Region seines Selbst entstammen, von welcher der helle Teil seines Geistes gemeiniglich nichts weiß. In ihr haben jene Mächte als Wirklichkeiten ihre vielleicht dereinst physiologisch nachweisbare Wohnung, welche die mythische Phantasie des Aberglaubens als Götter und Dämonen hypostasierte oder als fortwirkenden, sich auf die Enkel vererbenden Stammesfluch dachte. Indem Ibsen diese Region dem modernen Drama aufschloß, schuf er sich einen modernen Ersatz für den altertümlichen tragischen Apparat, den noch Schiller als unentbehrlich für den tragischen Dichter erachtete. Im rationalistischen Drama der modernen Franzosen, das Ibsen für seine modernen Tragödien Vorbild war, sind die Personen bestimmt durch Motive, deren sie sich bewußt sind; Ibsen bedient sich dieser Oberflächenmotivierung nur, um den Zuschauer durch sie hindurch die im Unterbewußtsein wirkenden Gewalten empfinden zu lassen. Um dies zu können, erfand er sich die ihm eigentümliche Technik des Dialogs, welcher, wie der Seismograph die leiseste Bewegung im tiefsten Erdinnern anzeigt, dem Beobachter jene Vorgänge in der Menschenbrust verrät, von denen das, was die Menschen reden und wohl auch zu fühlen meinen, nur die Oberfläche ist. Dadurch, daß Ibsen in Charakteristik und Motivierung, von Werk zu Werk kühner werdend, bis in diese Abgründe hinableuchtete, gelang es ihm, seinen dramatischen Darstellungen moderner Menschen das Tragische, an die letzten Geheimnisse Rührende zu retten.

Ob Ibsen in Wahrheit, wie seine begeisterten Bewunderer behaupten, nicht nur der Schöpfer, sondern auch der Vollender der modernen Tragödie ist, ob seine Werke auch einer fernen Nachwelt so viel wie uns, seinen Zeitgenossen, zu sagen haben werden? Wer vermöchte darüber Triftiges zu künden? Vielleicht ist Ibsens ungeheurer Erfolg bei seiner Mitwelt zum Teile dadurch zu erklären, daß diese in einigen seiner Werke dichterische Symbole der Bestrebungen und Ideen erblicken zu dürfen glaubte, von denen sie bewegt ist. Was nach Verwitterung dieser seiner Zeit entstammenden Bestandteile an dauerhaftem, für alle Zeit gültigem Wert übrig bleiben wird, das können heute weder Bewunderer noch Gegner wissen. Auch zählt Ibsen zweifellos zu den Seltenen, die wie gewaltige Naturerscheinungen der Kritik mehr die Pflicht auferlegen, sie zu begreifen, als über ihren Wert zu urteilen. Wie bei Bismarcks Tod geht die Empfindung durch die Welt, daß unser Planet durch Ibsens Hingang eine Substanzeinbuße an Geist erlitten hat.

»John Gabriel Borkman.«

(Bei seinem Erscheinen.)

Ibsens jüngste Schöpfung zeigt wieder die ihm eigentümliche Verbindung psychologischen Raffinements, das die Menschen und Dinge zergrübelt und ergründet, mit einer Einfalt, welche die wie mit Kinderaugen empfangenen Eindrücke treuherzig verwundert, naiv wiedergibt. Als Knabe speiste ich oft mit meinem Vater in einem Kreise von Herren zu Mittag, die sämtlich der Eisenindustrie angehörten. Das waren für mich Eisenmenschen. In dem Äußeren dieser Herren, in dem Klange ihrer Stimmen, im Blinken ihrer Augen, der Schwere ihres Körpers, lag für meine junge Phantasie eine geheimnisvolle Beziehung zum Eisen. Wie die Wildente der kleinen Hedwig Ekdal den Bodenraum zum Meeresgrund verwandelt, so war für mich in dem Zimmer, wo diese Herren saßen, Eisen unsichtbar anwesend. Solche dumme Kindeseindrücke sind Ibsen nicht fremd. Aus ihnen wachsen ihm seine Gestalten. Die Frau vom Meere, Ellida, hängt heimlich mit dem Meere zusammen, sie ist ein Wesen, in welchem sich das Farbenspiel der See, die salzige Frische der schäumenden Wogen, der scharfe Fischgeruch des Meerschlammes, geheimnisvoll zu einem schönen Weibe verdichtet und gestaltet zu haben scheint. Und John Gabriel Borkman ist ein Erz-Mensch. Er hängt mit dem Erz zusammen, sein innerstes Wesen, sein »Ding an sich«, ist verwandt, ja identisch dem des Erzes im Innern der Gebirge. Es ist nur da wegen des Erzes: als dessen lebendiger Vertreter, Verweser und Sach-

verwalter hat er auf der Erdoberfläche unter den Menschen die Geschäfte des Erzes in der dunklen Tiefe zu besorgen. Das Erz will nämlich ans Licht und unter die Menschen, um diesen zu dienen und Segen zu verbreiten. Darum singt es vor Freude, wenn die Hammerschläge es losbrechen. John Gabriel Borkman hat es als Knabe selbst singen hören, wenn ihn sein Vater, ein Bergmann, in die Grube mitnahm. Dieser Wille des Erzes lebt und herrscht in John Gabriel Borkman als leidenschaftlicher Drang, das Erz in der Tiefe zu erlösen, seiner Bestimmung zuzuführen. Das Selbstbewußtsein dieses Menschen gleicht einem Grubenlicht, das grell nur das Stück Erz beleuchtet, welches die Hand, die den Hammer führt, losbrechen will, sonst ist alles schwarze Nacht. John Gabriels Gewissen ist das Erz; wenn er Musik vernimmt, hört er in sich das Erz singen, wie einst als Kind in der Grube. Ich zweifle nicht, daß John Gabriel Borkmans Stimme für Ibsen metallen tönt, daß in seinem Hohngelächter etwas wie Geklirr ist... Da der Tod John Gabriel Borkman anpackt, ist es ihm, als ob eine Erzhand sein Herz zerquetsche. Sein Charakter ist wie ein Stück Erz: dazu da, den Menschen zu nützen und zu dienen, doch hart, kalt, kantig, fühllos.

Das bizarre märchenhafte Motiv eines Erz-Menschen mag die wunderliche Grille der Ibsenschen Phantasie sein, welcher die Gestalt John Gabriel Borkmans entsprungen ist. Ibsen, hierin den alten Romantiker und Ironiker verratend, liebt es, in seinen Dramen, die sich wie deutlich gesehene, beinahe nüchterne Abbilder des wirklichen Lebens geben, derartige phantastische Sonderbarkeiten anzubringen. So die Rattenmamsell in »Klein Eyolf«. Mit heimlichem Koboldgrinsen mag der strenge, düstere Tragiker seines Triumphes genießen, wenn die Leute sich über diese »Teufeleien« den Kopf zerbrechen und fragen: Was bedeutet das? Ein italienischer Fischer wies mir einmal in der hohlen Hand ein seltsam geformtes krabbelndes See-

getier und antwortete auf meine Frage, was das sei, mit einem unnachahmlichen Achselzucken: »Scherzo di mare!« Daran muß ich oft denken, wenn ich Ibsen lese.

Als handgreifliche Realität ließ sich das Hirngespinst des Erz-Menschen, der seine dunklen Impulse aus den Erzlagern der heimatlichen Gebirge empfängt, freilich nicht in ein modernes Drama stellen. Nur in der Form war diese schrullige Arabeske anzubringen, daß ein Mensch in diesem Drama mit dem Hirngespinst behaftet wurde, sich zu den Metallschätzen im Erdinnern in einer persönlichen, nur ihm eigenen Beziehung zu fühlen. Da galt es denn, eine Lebenslage zu ersinnen, welche in dem dazu disponierten Menschen ein derartiges Wahngebilde auszubrüten vermag. Diese Lebenslage mußte, wie jeder Psychologe weiß, die Einsamkeit sein, die absolute, zugleich körperliche, seelische und moralische Isolierung, in deren Stille die Gedanken laut und die Phantasien sichtbar werden, die lichtscheuesten Regungen der Seele sich paaren und den Kopf mit ihren kuriosen Geburten bevölkern, jene Einsamkeit, welche vielleicht auch der Mutterschoß der Ibsenschen Poesie ist. So erfand sich die Gestalt des John Gabriel Borkman. Ein Mann, begabt mit lebhafter, beinahe dichterischer Phantasie, voll Machtbegier und Schöpferdrang. Jugendeindrücke — er ist der Sohn eines Bergmannes — haben seine Geistes- und Willenskraft auf die ungehobenen Metallschätze im Innern der heimatlichen Gebirge gelenkt. Sein Gedanke und Traum ist von Jugend an, diese durch ein großartiges, von ihm gegründetes Unternehmen flüssig zu machen. Dadurch wird er unerschöpflichen Reichtum erwerben, der ihm die königliche Lebensführung ermöglicht, zu welcher er den Hang hat, und unermeßliche Macht in seiner Hand vereinigen, um seinem Herrscherdrang Genüge zu tun, und Reichtum und Segen unter Menschen zu verbreiten. Das egoistische Ziel: selbst reich und mächtig werden;

und das der allgemeinen Wohlfahrt dienende: die Macht der Menschen über die Natur erweitern und Reichtümer schaffen, sind für ihn untrennbar eins. In seinem Werke sind sie verschmolzen. Er ist in dieser Hinsicht wie andere wirklich geniale oder nur phantastische Projektenmacher, die schaffen und verdienen wollen, ein Typus, kein ganz und gar singulärer Ausnahmemensch. Sich als solchen zu betrachten und zu fühlen lernt John Gabriel Borkman erst, nachdem er sich vom Wirbel bis zur Zehe in den absoluten Individualismus der Isolierzelle eingesponnen hat. John Gabriel Borkman hat nämlich weit über seine ökonomischen Mittel gelebt und hat auch seine Frau zu fürstlicher Verschwendung angehalten. Das verlange sein Werk, sein Zweck von ihm, hat er sich vorgetäuscht, auch hierin wie andere, die sich schließlich an fremdem Gelde vergreifen. Der Moment kommt, da sein großartiges Unternehmen, das einen Goldstrom über das Land und in seine Kasse leiten soll, rasch vollendet werden muß, um ihn zum großen Mann zu machen und zu retten. John Gabriel Borkman ist Bankdirektor. Er verwendet hohe Geldsummen, welche der Bank anvertraut sind, für die Gründung seines Unternehmens, wobei die Möglichkeit nicht auszuschließen ist, daß er, der sein Werk mit seinem Selbst zu konfundieren pflegt, die Kosten seines verschwenderischen Haushaltes zu den Kosten dieser Gründung rechnet. Die Untreue eines vermeintlichen Freundes bringt diese verbrecherische Operation an den Tag, ehe ihr Zweck erreicht und die »entlehnten« Gelder zurückerstattet sind. John Gabriel Borkman wird nach dreijähriger Untersuchungshaft zu fünf Jahren Zuchthaus verurteilt. In der Einsamkeit und Stille der Isolierzelle beginnen nun die Kobolde — oder soll man sagen, die wohltätigen Genien? —, die John Gabriel Borkman, wie jeder Mensch, in seinem Haupte birgt, an einem wunderlichen Werke in seinem Innern zu bauen

und zu schmieden. Die Lebenskraft, welcher Wirken und Schaffen nach außen versagt ist, wirkt und schafft nach innen. Dieses Werk ist eine großmächtige »Lebenslüge«, deren Theorie Dr. Relling in der »Wildente« vorträgt. Durch diese Lebenslüge wird dem ökonomisch und gesellschaftlich vernichteten, ausgestoßenen, verzweifelten Manne das Leben und das eigene Selbst wieder erträglich gemacht. John Gabriel Borkmans Lebenslüge hat einen Januskopf. Das eine Gesicht ist der Zukunft zugewendet und der Mund in diesem Gesicht flüstert ihm zu: Du bist unentbehrlich; eines Tages werden sie kommen in feierlicher Deputation mit der Bitte, dich wieder an die Spitze der Bank zu stellen. Der Mund in dem anderen Gesicht, das in die Vergangenheit blickt, trägt John Gabriel Borkman eine Theorie von seinem Charakter und seiner Handlungsweise vor, welche ihm beides in solchem Lichte zeigt, daß der von der Außenwelt Verurteilte sich selbst freizusprechen vermag. Jene Kobolde inszenieren auf der inneren Bühne John Gabriel Borkmans wiederholte Wiederaufnahmen des gerichtlichen Verfahrens gegen den Sträfling, in welchem dieser selbst das Gesetz, den Richter, den Ankläger und den Verteidiger spielen darf. Mit feinster Kunst verbreiteten die Kobolde den Schein strengster Unparteilichkeit über dieses Gaukelspiel. Das Ergebnis war die Selbstfreisprechung. So begann John Gabriel Borkman, der das nämliche ist und war, wie Tausende vor ihm und nach ihm, sich als einen absolut einzigen Ausnahmemenschen zu fühlen, der nach einem allgemeinen Gesetze nicht beurteilt und gerichtet werden kann. Er allein ist fähig, das Singen und Rufen der Erzschätze der Tiefe zu hören, die ans Licht wollen, um den Menschen zu dienen. Er ist so geartet, daß er diesen Rufen aus der Tiefe gehorchen muß. Was er auch unternehmen mag, um die unentdeckten Metallschätze zu erlösen, das ist sein Recht, ja

seine Pflicht, wenn es auch in den Augen der Menschen, die ihn nicht verstehen, Verbrechen heißen mag. Die ganze Welt weiß, worin er sich vergangen hat. »Sie weiß aber nicht, warum ich mich vergangen habe. Warum ich mich vergehen mußte. Die Menschen begreifen nicht, daß ich es mußte, weil ich eben Ich war — weil ich John Gabriel Borkman war — und nicht ein anderer.« In diesen Worten zuckt der Nerv des Dramas, der individualistische Gedanke. Schon das Titelblatt deutet ihn onomatopoetisch an: John Gabriel Borkman! Ein Familienname, durch zwei Vornamen näher bestimmt, determiniert, wie die Logiker sagen, unverwechselbar gemacht. John oder Gabriel oder Borkman können viele heißen, John Gabriel Borkman nur einer, nur dieser eine. Ein einzelner und einziger, ein Ausnahmemensch muß derjenige sein, den die Menschen so umständlich benennen, um das Gefühl, daß wie er kein anderer ist, schon im Namen zu malen. Der Stoff zu dieser individualistischen Lebenslüge ist natürlich der Wirklichkeit entnommen, aber Wahrheit ist sie nicht, sondern ein Wahngebilde, durch welches John Gabriel Borkman sich nach seiner Vernichtung die Fortexistenz ermöglicht. Jeder bessere Verbrecher dürfte sich eine ähnliche Auslegung seines Verbrechens aussinnen, um sich in seiner grauenhaften Isolierung gegen die Schande der gesellschaftlichen Verurteilung zu behaupten. Das Ich John Gabriel Borkmans lebt in dieser seiner Theorie, wie Homunculus in seiner Glaskugel, hermetisch abgeschlossen von der Außenwelt, der »eisernen traumlosen Wirklichkeit«. Der Inhalt des Dramas ist die Darstellung der Vorgänge, durch welche diese Glaskugel zwar nicht zerschellt wird, aber einen Sprung bekommt, so daß das Lebenslicht John Gabriel Borkmans, welches nur durch sie erhalten wurde, aufflammt und erlischt. Durch verschiedene Umstände wird die absolute Isolierung, deren die Lebenslüge

bedarf, aufgehoben. John Gabriel Borkman saß sechzehn Jahre lang seinem Selbstbewußtsein gegenüber wie einem schwarzen Spiegel. Da Licht, Luft und Menschen zu ihm dringen, er andere Gedanken vernimmt als die seinigen — das hält er nicht aus, daran stirbt er. Er hatte einen Instinkt dafür, daß er nicht aus seiner Isolierzelle hinaus darf, wenn er sich erhalten will. Nach seiner Freilassung hat er den Saal im oberen Stockwerk des Hauses, dessen Erdgeschoß seine Frau bewohnt, durch weitere acht Jahre nicht verlassen. Harter, eisiger Haß hält die Frau von ihm fern, er sucht sie nicht auf. Die Tage verbringt er damit, auf und ab zu gehen, wie ein Wolf im Käfig; seine Frau hört über sich seine Schritte. Spät abends schickt er sich zuweilen an, seine Zelle, wo er mit sich allein ist und seine Grübeleien und Träume wahr sind, zu verlassen, um freie Luft zu schöpfen. Doch jedesmal kehrt er auf der Treppe um. Er erwartet die Deputation, wiederholt das gerichtliche Verfahren gegen sich und spricht sich frei. Nur einen einzigen äußeren Helfer hat er, um sich in seinem System von Lebenslügen zu bestärken, es fest wie Erz zu machen, einen Jugendfreund, einen naiven, verkommenen Schreiber, den der Bankdirektor um seinen kleinen Sparpfennig gebracht hat. Dieser besucht ihn zuweilen. John Gabriel Borkman bestärkt den Armen in seiner Lebenslüge, ein verkannter großer Dichter zu sein; dafür muß ihm dieser rechtgeben, wenn er vor ihm seine Selbstfreisprechung und seine Hoffnungen begründet. Irgendein Wesen muß ihm glauben, damit er sich selbst glauben kann.

Man hat gefragt, ob John Gabriel Borkman das großartige Finanzgenie wirklich sei, wofür er sich hält. Das scheint mir nicht im Geiste Ibsens gefragt. Für den absolut subjektiven, innerseelischen Standpunkt, von dem aus Ibsen die Menschen und das Leben darstellt, sind das wirkliche Genie und das Genie in der

Einbildung ziemlich gleichwertige Erscheinungen. Für die Gesellschaft haben sie freilich höchst verschiedenen Wert, aber nicht für sich selbst, und was geht Ibsen, den solipsistischen Grübler und Träumer, die Gesellschaft an? Daß John Gabriel Borkman der Mann nicht ist, für den er sich hält, hat für Ibsen die Gleichgültigkeit des Selbstverständlichen. Wäre er sonst ein Ibsenscher Mensch, ja überhaupt ein Mensch? Befragt würde Ibsen vielleicht antworten: »Natürlich bildet sich der verrückte Kerl nur ein, ein Genie zu sein, aber für meinen Zweck ist das nebensächlich. . . .« Ein genialer Geschäftsmann wird sich fremdes Kapital zu verschaffen wissen, ohne zu unterschlagen, er wird einen unsicheren Freund nicht in seine gefährlichsten Geheimnisse einweihen. John Gabriel Borkman aber begeht solche Naivetäten, ist also kein genialer Geschäftsmann. Sind das aber nicht vielleicht Naivetäten des Dichters, nicht seines Helden? Der Dichter stellt auch den Akt der Defraudation unglaublich naiv dar. Mit der Laterne in der Hand soll der Bankdirektor in die Bankgewölbe hinabgestiegen sein, um die Depots zu entwenden. So plündert ein naschhafter Knabe eine Obstkammer. Augenscheinlich wollte der Poet das Geschäftliche seines Stoffes rasch abtun. Die Defraudation war ihm nur das drastische Symbol für das Tun eines verwegenen Geschäftsmannes, der im Vertrauen auf sein Genie und Glück fremdes Geld wagt und verspielt. Hat vielleicht die Panamatragödie Ibsen inspiriert?

John Gabriel Borkmans schützende Isolierung wird durchbrochen durch einen Kampf zweier Frauen, in welchen er verwickelt wird, einen Kampf zwischen Gunhild, seiner Gattin, und Fräulein Ella Rentheim, deren Schwester. Die beiden haben einst in der Jugend um ihn gekämpft, wie jetzt im Alter um den Sohn, welchen Gunhild ihrem Manne geboren hat. Ella hat John Gabriel Borkman wahr geliebt. Er sie auch, soweit sein Metallgemüt lieben konnte. Trotzdem verzichtete

er auf sie zugunsten des Mannes, der den Bankdirektorposten zu vergeben hatte. Er hat damit ihr Liebesleben getötet und an ihrer Persönlichkeit die Sünde begangen, für welche es keine Verzeihung gibt, indem er sie verschacherte wie eine Sache. Warum er dann Ellas Schwester heiratete, bleibt unklar. War sie reich? Sah sie der Schwester, die er liebte, leiblich ähnlich? Für den scheinbaren Menschen, dessen Ding an sich Erz ist, ist das Weib eine Sache, eine vertretbare Sache. . . . Nun kämpfen Gunhild und Ella um den jungen Borkman. Jede will ihn ganz für sich haben, jede für ihren persönlichen Zweck. Die Mutter will ihn für die Mission erziehen, durch den Glanz und Ruhm seiner Lebensführung das schmachvolle Andenken des Verbrechers John Gabriel Borkman auszulöschen, die Tatsache zu annullieren, daß dieser überhaupt existiert hat. Sie behandelt den lebenden Mann als Toten und fordert von ihm, daß er sich als Toter benehme. »Verhalte dich ruhig da, wo du liegst«, ruft sie ihm zu, statt den geschlossenen Sarg zu öffnen, an dessen Deckel er klopft. Ella dagegen will den Sohn des Jugendgeliebten haben, um wenigstens in ihren letzten Lebenstagen — sie ist sterbenskrank — einer idealen Mutterschaft zu genießen. Er soll seinen Vaternamen mit Ellas Familiennamen vertauschen und dafür ihr Erbe werden, ein begüterter, glücklicher Mensch. Beide Frauen rufen den einsamen Mann im oberen Stockwerk zu Hilfe, jede, um sich den ausschließlichen Besitz des jungen Erhard zu verschaffen. Bei diesem Wiedersehen nach vielen Jahren zwischen Gunhild und Ella, John Gabriel und Ella, John Gabriel und Gunhild, wird, wie gewöhnlich in Ibsenschen Dramen, die begrabene Vergangenheit exhumiert, zur Sprache und ins Klare gebracht. Die Lebenslüge John Gabriel Borkmans, die Glaskugel des Homunculus, bekommt dabei einen Sprung, pfeifend dringt die eisige Luft der Wirk-

lichkeit ein, und er selbst fällt in sich zusammen, wie ein Leichnam, dem ein höllischer Zauber den Anschein der Lebendigkeit gegeben hatte. Noch einmal möchte er in die Wirklichkeit hinaus, um sein Leben von vorn anzufangen, und sein Sohn soll ihm dabei helfen. Aber dieser will nicht. Nicht für den Vater, nicht für die Tante, nicht für die Mutter will er da sein, sondern für sich, nur für sich, für sein eigenes Glück, wie er es versteht und fühlt, das seichte Bürschchen, um das drei abgrundtiefe Menschen kämpfen. Dieses Glück ist eine Frau Wilton, die hübsche, zweideutige Witwe eines lebendigen Gatten, ungefähr um acht Jahre älter als Erhard, den sie beherrscht wie ihren kleinen Finger. In einem eleganten Schlitten, dessen Pferde von Silberschellen klingen, entführt sie den Jungen in eisiger Winternacht der düsteren Familientragödie, in die er hineingeraten ist und die ihn nichts angeht, nach Süden, nach Italien. Fürsorglich nimmt sie auf die Reise ein junges Mädchen mit, die Tochter jenes Schreibers, des verkannten Dichtergenies. »Wenn Erhard mit mir fertig ist — und ich mit ihm —, dann wird es für uns beide gut sein, daß der arme Mensch jemand in der Hinterhand hat«, sagt sie voll tiefer Erfahrung. Der alte Vater des Mädchens wird von dem Schlitten, in dem sein Töchterchen ihrer Bestimmung entgegenfliegt, in den Schnee gestoßen. — John Gabriel Borkman, nachdem er einmal aus seiner Isolierzelle herausgetreten ist, kann ebensowenig wieder hinein, als er früher heraus konnte. Nur ein Gefühl beherrscht ihn jetzt: Hinaus! Ins Freie! In die eiserne, traumlose Wirklichkeit! Mitten in der Winternacht eilt er hinaus, aus dem schwülen Traumkerker seines Ich hinaus in die freie, finstere, eisige Welt. Ella, die Totkranke, begleitet ihn auf diesem tollen Gange. Fieber ergreift den durch sechzehn Jahre der Luft Entwöhnten. Im Delirium sieht er das Riesenwerk vollendet, um dessentwillen er

Verbrecher geworden ist, sieht die Fabriken arbeiten, die Lichter der Dampfer auf dem Meere; die Erzadern in den Bergen greifen nach ihm wie gewundene, geästete, lockende Arme. . . . Plötzlich, in eben dem Moment, da er eben erschauert unter dem Fluche Ellas, an deren Seele er sich versündigt hat, sinkt er schwer auf eine Bank nieder und greift mit einem Aufschrei an seine Brust: »Es war eine Eishand, die mich ums Herz packte«, antwortet er seiner Begleiterin, dann aber verbessert er sich: »Nein. — Keine Eishand. — Eine Erzhand war es.« So stirbt der Erz-Mensch John Gabriel Borkman.

Ibsen zu kritisieren ist einigermaßen widersinnig. Seine Schöpfungen gleichen hierin dem Verbrechen John Gabriel Borkmans, von dem dieser sich freispricht, weil er es begehen mußte, das er begehen mußte, weil er der war, der er war, und kein anderer. Ein Gefühl, daß dies sein muß und so sein muß, wie es ist, beschleicht auch den widerwilligen Leser Ibsens und macht ihn unfähig, zu sagen: Dieses oder jenes hätte Ibsen anders machen können oder sollen. Er begnügt sich damit, zu verstehen. Nach meiner persönlichen Empfindung ist das Großartigste in diesem neuesten Werke die Schilderung des Helden in seiner Einsamkeit im oberen Stockwerk. Das steht vor uns mächtig erschütternd, wie erzgegossen. Die eigentliche Fabel des Stückes, an welcher John Gabriel Borkman mehr als ein Zeuge denn als Mitwirkender teilnimmt, der Kampf der Frauen um den Sohn, erregt doch nur Interesse, insofern sie dem Helden Anlaß gibt, seine merkwürdige Theorie von sich und seinen Taten in lapidaren Worten zu entwickeln. Spuren sinkender Schöpferkraft sind nicht vorhanden. Doch bringt Ibsen in John Gabriel Borkman auch nichts eigentlich Neues. Es sind die Motive, die jedem genauen Kenner Ibsens bekannt sein müssen, in einer neuen Kombination. Das Problem der Persönlichkeit ist psychologisch und ethisch das Herz des Ganzen.

Das Märchen von der schönen Pippa.

Vorbemerkung.

Als ich, während ich mich zur Inszenierung von Gerhart Hauptmanns Glashüttenmärchen »Und Pippa tanzt« geistig rüstete, den Inhalt des Märchendramas in Erzählung übertrug, lag es mir fern, dem Publikum oder der Kritik eine Auslegung der Hauptmannschen Schöpfung aufdrängen zu wollen. Aber der Regisseur kann, um sicher und zielbewußt zu arbeiten, einer bestimmten Vorstellung und deutlichen Auffassung des Werkes, das er inszenieren soll, nicht entbehren. Indem ich in den folgenden Blättern mitteile, wie sich Hauptmanns vieldeutige Dichtung in meiner Subjektivität abspiegelt, hoffe ich, manchem das Verständnis zu erleichtern und die Freude an Hauptmanns Werk zu vertiefen.

*

Von alters her fanden sich da und dort in den weltfernen Waldgründen des Riesengebirges einzelne Glashütten, deren zarte und gebrechliche Erzeugnisse den kunstvollsten durchsichtigen Gebilden, die aus den berühmten Werkstätten von Murano hervorgingen, von Kennern an Schönheit gleich geachtet wurden. Diese Kunstwerke, die in ihrer leuchtenden und funkelnden, schier geisterhaften Transparenz von den Eigenschaften iridischen Stoffes nur die Härte und Schwere bewahrt zu haben schienen, standen in ganz merkwürdigem

Kontrast zu den haarigen, ungeschlachten Gestalten, von welchen sie erzeugt wurden. Diese sahen aus, als stammten sie aus dem Uralter der Welt, da noch der Wisentstier sein dumpfes Gebrüll durch die in undurchdringlichem Wald begrabenen Täler des deutschen Landes erschallen ließ. Man vermochte kaum zu glauben, daß so ätherische Gebilde von den knochigen Fäusten dieser Riesen, deren natürliches Geschäft das Entwurzeln von Bäumen und das Zertrümmern von Felsen schien, verfertigt werden konnten. Wer diese wilden Männer in ihren rauhen Gebirgen ihre feine Kunst gelehrt haben mochte, darüber geben nur Sagen unbestimmte Nachricht. Männer aus der Stadt Venedig, so erzählte das Volk, welche über die Alpen in die deutschen Berge und Wälder kamen, um durch Zauberkunst Schätze aus dem Erdinnern zu heben, hätten das Geheimnis der Glasmacherkunst hierher verpflanzt. Sie waren unter dem Namen »Walen« bekannt und gefürchtet, denn sie besaßen mehr als natürliche Wissenschaft und Macht. Jeder Wale führte ein Buch bei sich, das ihm über alles, dessen er bedurfte, untrügliche Auskunft gab. Diese geheimnisvollen Fremden wußten von allem, was die Heimat der deutschen Barbaren betraf, unendlich mehr als deren rohe Urbewohner. Durch die Erzählungen der Walen verbreitete sich im Volke eine Kunde von der Märchenstadt Venedig im Süden, die mit ihren goldenen Kuppeln wie eine Wunderblume auf dem blauen Meere schwamm. In ihren Träumereien beschäftigten sich die Waldbewohner mit ihr, ihre Einbildungskraft verlegte sie bald weit in die mittägliche Ferne, woher die Walen kamen, bald in die Tiefe der Gebirge, aus der die Fremden ihre Reichtümer holten, sie schwebte, ein Ziel dunkler Sehnsucht, wie ein irdisches Paradies, jenseits der schweren Wirklichkeit, welcher sie ihr karges Dasein abzutrotzen hatten. Übrigens waren nicht alle über Herkunft und

Natur der Walen, deren Kommen, Gehen und gesamtes Treiben dichtes Geheimnis umgab, einer Meinung. Es gab Leute, welche diese übermächtigen Wesen nicht für Venediger Leute hielten, sondern für die letzten Abkömmlinge eines weisen und mächtigen Volkes, das dieses Land vor den gegenwärtigen Bewohnern innegehabt und urbar gemacht und namentlich Bergbau getrieben hatte. In alten Zeiten sah man der Walen viele, sie wohnten während der Sommerzeit in den Dörfern, verkehrten mit den Leuten und teilten ihren Günstlingen von dem mit, was sie wußten und konnten. Je mehr aber aus den flachen Ländern die Kultur mit ihren surrenden Werkhäusern und qualmenden Schloten ins Bergland vordrang, desto seltener traf man sie, und zur Zeit, als diese Geschichte sich zutrug, gab es nur noch einen Menschen im ganzen Gebirge, der im Volke als Wale galt. Er bewohnte ein wohlgezimmertes Holzhaus auf dem Kamm des Gebirges, aus dessen glänzenden Fensterchen er mit seinem großen Fernrohr ins Land hinaus sah und wahrnahm, was sich nah und fern begab; und was er nicht durch sein Rohr sah, das las er aus einem dicken Buch heraus, das immer vor ihm lag. Er schien an hundert Jahre alt zu sein, denn sein Haar war weiß wie Schnee, aber sonst war von den Anzeichen, die man sich mit hohem Alter unzertrennlich verbunden denkt, nichts an ihm zu bemerken. Es schien im Gegenteil, als ob er an Jugendkraft zunähme, je länger er lebte. Mit den Menschen hatte er nicht viel Umgang. Ein taubstummer Knecht wartete seines Hauses, das zwei Bernhardinerhunde bewachten. Das Volk sah ihn mit abergläubischer Scheu, obwohl er ein milder, freundlicher Herr war, von dessen Schwelle kein Bedürftiger unbeschenkt und unbewirtet fortging. Auch Rat, Trost und Hilfe in Leibes- und Seelennot spendete er jedem, der ihn darum anging. Das geschah oft genug. Wenn einer mit seiner Bedrängnis nicht

allein fertig werden konnte, so überwand er seine abergläubische Scheu und besuchte den mysteriösen Einsiedler. Im Gespräch mit ihm entschwand auch dem scheuesten Gast die ängstliche Empfindung und er verspürte die wohltuende Nähe herzlichen, alles verstehenden Menschentums. Sobald er aber wieder fort war, vermochte er doch nur mit einem Gefühl an den gütigen, weisen Mann zu denken, worin sich Ehrfurcht und Dankbarkeit mit einer Art Schauder mischte. Die gebildeten Leute freilich lächelten, wenn man den Einsiedler einen Walen nannte. Sie hielten ihn für einen Gelehrten und Dichter, der sich auf seine alten Tage in diese gesunde Gebirgsgegend zurückgezogen hatte, um sich ungestört seinen Forschungen und Gedanken zu widmen. Der Name des Einsiedlers war Wann. So hießen manche Walen, wie Siegmund Wann (oder Wahn), der 1469 in Eger gestorben ist, und nach einigen nur eine Walin zur Frau hatte, nach anderen selbst ein Wale war.

Am Fuße des Gebirges, im Rotwassergrund, auf dessen Kamm der greise Wale hauste, lag eine uralte Glashütte, neben ihr ein Wirtshaus. Diese Glashütte galt als die älteste in der Gegend. Manche meinten, der Alte auf dem Gebirgskamm oben habe sie vor Zeiten begründet, er habe die wilden Menschen in diesem abgelegenen Grund in die Kunst der Glasmacherei eingeweiht. Lange blühte diese Glashütte, in der eine Anzahl Arbeiter ihr Brot fand. Auch die Schenke gegenüber gedieh durch den Zuspruch der Glasbläser. Mit der Zeit aber drang die Glasindustrie ins Gebirge, zog die kleinen Betriebe an sich und ließ manche von ihnen, darunter die Hütte im Rotwassergrund, eingehen. Die Arbeiter verliefen sich oder traten in die Fabrik ein. Die Schenke konnte sich Zuspruch von Gästen nur dadurch erhalten, daß ihr Wirt durch die Finger sah, wenn die Gäste sich ver-

botenem Glücksspiel ergaben, und Schmugglern und anderem verdächtigen Volke Unterschleif gewährte. Der Direktor der drei Stunden entfernten Glasfabrik hätte von den Arbeitern der eingegangenen Glashütte einen gern für die Fabrik gewonnen, der in seiner Art ein ebenso mysteriöser Geselle war wie der alte Einsiedler oben auf dem Berge. Das war der alte Huhn, ein riesenhafter, ungeschlachter Mensch, der sein Alter selbst nicht kannte, und obwohl er sicherlich nicht jünger als der »Wale« war, in seinem dichten und langen fuchsroten Haar keinen weißen Faden hatte. Trotzdem er mehr wie ein wilder Waldmensch aussah und in Erscheinung und Wesen die Menschheit da, wo sie noch an die Tierheit grenzt (so wie der Wale dort, wo sie sich schon dem Göttlichen näherte, dessen klares Licht seine Stirne umleuchtete), zu verkörpern schien, kam ihm kein anderer an Geschicklichkeit im Anfertigen gerade der allerfeinsten und zierlichsten Glaswaren bei. Oft saß er lange vor dem Glasofen und glotzte mit seinen vorquellenden Augen in die weiße Glut, als ob ihm aus ihr etwas anderen Unsichtbares, Anmutiges und Holdes entgegenschwebe. Dieses Holde, Anmutige wußte er dann in den Glasgebilden, die er schuf, zu verkörpern, wie er denn überhaupt für das, was sein stummes Innere bewegte, kaum ein anderes Ausdrucksmittel hatte als Glasblasen. In Glas gab er seinen Visionen und wortlosen Gedanken, seiner Sehnsucht und all seinen Empfindungen Ausdruck. Etwas, das der dumpfen, plumpen Natur dieses Halbtieres geradezu entgegengesetzt war, schien das Ziel seiner Sehnsucht und der einzige Inhalt seiner Träume zu sein, und der heftige Drang, dieses »Etwas« im ätherischen Stoff des Glases in sichtbarer Form auch vor seine leiblichen Augen zu stellen, machte den alten Huhn zum Künstler und Meister in der Glasmacherei. Überhaupt verbarg dieser massive Körper eine heftig arbeitende, drang-

volle Seele. Er atmete hörbar und ein feines Ohr vernahm in seiner Nähe die dumpfen, schütternden Schläge seines Herzens; dabei ging eine starke, tierische Wärme von ihm aus. Für die heiße Masse Leben, die aus seinen Augen glotzte, in seinem Herzen hämmerte und in seinem heißen Atem fauchte, hatte er keine sprachlichen Ausdrucksmittel. Sein Wortschatz war so armselig, daß er kaum für das Notdürftigste ausreichte. Daher schwieg er meistens oder begnügte sich mit unartikulierten Naturlauten. Zuweilen aber, wenn seine gewaltige Brust von übermächtigen Regungen überfüllt war, verband er Vokale und Silben zu abenteuerlichen Lautgebilden, welche für andere zwar sinnlos waren, ihm selbst aber, gewissermaßen musikalisch oder onomatopoetisch, alles das zu enthalten schienen, was chaotisch in seinem Brustkasten kochte und sich nach außen entladen wollte. Einer dieser rätselhaften Rufe war das wunderliche »Jumaläi«, das man ihn, zum Beispiel wenn die Sonne aufging, dem aufgehenden Lichte in seltsam gezogenen, halb winselnden, halb jauchzenden Tönen zuweilen hatte ekstatisch entgegenheulen hören. Unverkennbar waltete zwischen diesem sprachlosen Urmenschen, in dem das Bewußtsein nur eine von seltsamem Spuk durchflammte geistige Dämmerung war, und dem alten Walen, in dessen hehrem Haupt der Geist hell und ruhig strahlte und von dessen Lippen die Rede, auch das Dunkelste kündend, wohllautend floß, eine seltsame Ähnlichkeit. Sie waren wie zwei Brüder, das Halbtier und der Halbgott. Der Mensch als erster Anfang, an der untersten Stufe seiner Entwicklung, und der Mensch als Vollendeter, auf dem Gipfel Thronender, das Weltall und sich selbst Überschauender, Durchschauender. Eine Ahnung dieses Verhältnisses zwischen Ursprung und Ziel dämmerte in Huhns rotzottigem Schädel und ließ ihn den alten majestätischen Walen mit einem Gemisch von Scheu

und Neid betrachten. Der alte Wann, der leuchtende Kulturbringer, verstand Huhn und seinen dunklen, wilden Drang gar wohl. Er sah in Huhn den noch halb tierischen, nach Kultur verlangenden Urmenschen. Doch wußte er auch, daß Huhns Wildheit alles Feine und Geistige mit schwerer Gefahr bedrohte. Daher hatte er nicht nur Mitgefühl für ihn, sondern bewachte auch im stillen sein Tun, in der Ahnung, daß er dereinst Unheil anrichten werde.

Diesen Huhn, der sich von der Wildnis, von der er selbst ein Stück war, nicht trennen konnte, vermochte der Direktor der Glasfabrik, ein moderner, durch und durch skeptischer Lebemann, nicht für seine Fabrik zu gewinnen. Aus Schmerz und Wut über die Schließung der alten Glashütte, wo er unendlich lange Zeit hindurch seine Träume von Schönheit aus der Weißglut seines Ofens verkörpert herausgeholt hatte, schien der wirre Kopf des alten Huhn ganz verrückt geworden zu sein. In die Fabrik mochte er nicht; die war ihm zu sehr in der Welt. Er verkroch sich in seine greulich verwahrloste Hütte tief im Walde und kam nur selten unter Menschen. Eine Dohle, mit der er sprach wie mit einem Menschen, war seine einzige Gesellschaft.

Vielleicht hätte er sich gar nicht mehr unter Menschen sehen lassen, wenn nicht zur Zeit, als das Feuer in der alten Glashütte für immer erlosch, ein Geschöpf in der Gegend erschienen wäre, das sich seiner wilden, aber nach Schönheit begierigen Seele mit unwiderstehlicher Gewalt bemächtigte. Dieses Geschöpf war die einzige Tochter des italienischen Glaskünstlers Tagliazoni. Der Hüttendirektor hatte ihn berufen und er quartierte sich zufällig an dem nämlichen Tage im Wirtshaus im Rotwassergrund ein, an welchem das Feuer im Glasofen gegenüber zum letzten Male ausbrannte, um nie mehr entzündet zu werden. Mit anderen Arbeitern stand der alte Huhn vor dem Ofen

und wartete mit glotzenden Augen, bis der letzte Funken des Feuers versprüht war. Als nach langer Pause der allerletzte Funken hervorzuckte und verging, drehte sich Huhn um. Da stand, wie aus dem Nichts entsprungen, ein wunderschönes Mädchen vor ihm. Reiches Haar, von jenem satten Gold, wie Tizian es zu malen liebte, umfloß ihr zartes Gesicht und strömte über ihren Rücken bis zu den Knöcheln nieder. Der alte Huhn rieb sich mit den Fäusten die Augen aus, denn er wähnte im ersten Moment nicht anders, als ein holdes Blendwerk seiner Sinne vor sich zu haben. In diesem Augenblick ereignete sich in seinem Schädel etwas Wunderbares. Er bildete sich ein, die ätherische Schönheit, die vor ihm stand und ihn mit verwunderten Augen anschaute, sei der letzte Funken, der soeben aus dem Ofen hervorgegangen war, oder der Geist dieses Funkens. Obwohl er bald erfuhr, daß sie Pippa hieß und Tagliazonis Tochter war, konnte er sich von diesem seltsamen Wahn nicht trennen und nannte sie niemals Pippa, sondern »Fünkla« oder »kleener Geist«. Für ihn lebte in ihr die Schönheit des Glases, das er fortan nicht mehr erzeugen sollte, in Mädchengestalt fort. Eine inbrünstige Leidenschaft für Pippa bemächtigte sich seiner. Seine größte Lust war, Pippa anzustarren, wie er vordem in die weiße Glut des Ofens gestarrt hatte, und das holde, anmutige Etwas, das ihm aus der Ofenglut entgegenschwebte, wähnte er in Pippa zu erblicken, nur deutlicher, wirklicher und unendlich schöner. Zu rasendem Entzücken stieg seine Freude, wenn Pippa tanzte, in welcher Kunst sie von Natur Meisterin war. Er vermochte alsdann den Drang, mit ihr zu tanzen, seinen bärenhaften Körper nach denselben Rhythmen wie dieser ätherische Schmetterling zu bewegen, nicht zu bezwingen. Wenn er mit ihr tanzte, war ihm, als ob er auf unerklärliche Weise mit ihr verschmolzen wäre und Gewalt über ihre Schönheit besäße.

Obwohl Huhn dem schönen Mädchen Furcht und Abscheu einflößte, ließ Pippa sich doch zuweilen bestimmen, mit dem Riesen einen Tanz aufzuführen, schon weil ihr Vater es so haben wollte, der, ein gemeiner und gewinnsüchtiger, wenn auch in seiner Kunst außerordentlich geschickter Mensch, bald Nutzen davon zu ziehen wußte. Denn nicht nur der Hüttendirektor ließ die blauen Scheine flattern, um sich an diesem pikanten Schauspiel zu weiden, auch die Meister und Arbeiter der Fabrik ließen sich's Nickel und Silber kosten, um Pippa und Huhn tanzen zu sehen. Pippa aber hatte bei diesen Tänzen immer das Gefühl, der Gewalt des glühenden Unholdes preisgegeben zu sein. Pippas wegen kam der alte Huhn zuweilen aus seiner Baude im Bergwald zur Schenke, starrte Pippa an, murmelte ihr Worte und unartikulierte Laute zu und lauerte, wie ein Raubtier auf seine Beute, auf die Gelegenheit, mit ihr zu tanzen.

Aber außer dem alten Huhn, der für das Volk allmählich den halb gespenstischen Charakter eines Berggeistes annahm, hatten auch andere bald ein Auge auf das Mädchen geworfen, dessen fremdartige, wunderbare Schönheit die ganze rauhe und finstere Berggegend zu erleuchten schien. Auch der elegante, lebemännische Glashüttendirektor, der häufig nach Paris kam, kehrte öfter in der Schenke ein, als seine Geschäfte dies erforderten, nur, um mit Pippa zu plaudern und zu scherzen, ihr den Hof zu machen und sie tanzen zu sehen. Es bezeichnete die eigentümliche Art von Pippas Schönheit, daß auch dieser Kulturmensch, wenn er Pippa etwas Schönes sagen wollte, auf ähnliche Einfälle geriet, wie sie im Kopfe des alten Huhn sich festgesetzt hatten. Auch er sagte Pippa, sie komme ihm vor, als ob die Weißglut des Glasofens sie geboren hätte. Die zarte Seele des Glases schien für aller Augen in Pippas zartem und schlankem Körperchen mystisch zu leben.

Der Direktor hätte das Mädchen gern zu seiner Geliebten gemacht. Ihr Vater, der im Rufe eines Falschspielers stand, schien geneigt, seine Tochter dem splendiden Vorgesetzten zu verkaufen. Pippa aber flößte der Direktor, wenn er sie verliebt anblinzelte, ein ähnliches Grauen ein wie der alte Huhn, und so kam der alternde Lebemann über das Schmachten nicht hinaus.

Zum Glück nahm noch einer Anteil an dem Schicksal des schönen Mädchens. Das war der geheimnisvolle Mann, der oben auf dem Bergkamm wohnte, der alte Wann. Als er sie kennen gelernt hatte, erkannte er bald die Gefahren, von denen sie, ohne sich dessen klar bewußt zu sein, bedroht war. Für sein Denkerauge, in dem sich die Gegenstände nicht nur als Einzeldinge abspiegelten, sondern als Sinnbilder eines allgemeinen, war Pippa nicht schlechtweg ein hübsches, verführerisches Mädchen, sondern gewissermaßen die seiner eigenen südlichen Heimat entstammende Schönheit selbst, die in dieses nordische Barbarenland gekommen war, um dort wie Lichtfunken die Keime eines höheren Lebens auszustreuen. Vom alten Huhn, in welchem sich für Wanns Tiefsinn die, wenn auch nach Schönheit inbrünstig dürstende, doch rohe und wilde Wesenheit germanischen Barbarentums verkörperte, wie vom Hüttendirektor, dem genußsüchtigen Kulturmenschen, der Pippa als seine Maitresse besitzen wollte, konnte der armen, wie Glas schillernden und wie Glas gebrechlichen Schönheit nur Verderben kommen. Vor beiden Feinden suchte Wann sie zu retten. Lange sann er nach, oft sah er durch sein Fernrohr in die Weiten und Tiefen der Erde, eifrig studierte er in seinem Buche, um die Gefahren, welche auf Pippa lauerten, zu ergründen und die Rettungsmittel zu entdecken. Der alte Huhn schien ihm gefährlicher als der Direktor. Wanns durchdringendem Blicke verbarg es sich nicht,

daß des alten Huhn Riesenwille in der Tat, wenn er mit Pippa tanzte, ihre Seele in der Gewalt hatte, wie ein Raubvogel ein zartes Vögelchen in den Klauen hält. Daraus schloß er, daß Huhn, wenn er zufällig im Tanz mit Pippa stürbe, ihr Leben mit hinüberreißen würde. Auch wußte Wann, daß Pippas Lebensschicksal, wie das aller Menschen, von Kleinigkeiten abhängt. Er ahnte, daß Pippas Leben, die auch für ihn mit der Natur des Glases geheimnisvoll verknüpft schien, an das Schicksal eines venetianischen Glases gebunden sein könne. Aber wie dieses eine Glas entdecken, mit dessen Zerspringen ihr Herz stillstehen mußte? War es vielleicht der herrliche Kelch, aus dem er selbst seinen schwarzen Falerner trank? Wie dies ergründen? Er hütete das Glas sorgfältig vor jeder rauhen Berührung. Am liebsten hätte er Pippa zu sich genommen, denn auch in seinem alten Herzen glühte ein starkes Gefühl für sie, in dem sich väterliche mit männlicher Liebe mischte. Aber er mißtraute der Kraft seiner selbstbeherrschenden Entsagung. Auch dünkte es ihm Frevel, die Schönheit der Welt zu entziehen, die, durch ihr Licht wohnlich zu machen, der Unbekannte über den Sternen die Schönheit ja in der Welt entzündet hat. Deshalb suchte der alte Wann nach einem Menschen, dem er Pippa gönnen durfte, und als er an einem wolkenlosen Wintertage lange durch sein Fernrohr geguckt hatte, da meinte er, den rechten gefunden zu haben, und ein Lächeln überflog sein altes, jugendfrisches Gesicht.

Dieser eine und rechte war kein Prinz und kein König, kein Weiser und kein Held, sondern ein einfacher Handwerksbursch, ein wandernder Glasmachergesell, Michel Hellriegel mit Namen. Wie in einem Bildrahmen war Michel Hellriegel dem suchenden Auge des alten Wann erschienen, wie er eben durch den ellentiefen Schnee den steilen Bergwald tapfer

hinanstapfte, ohne sich durch die Atemlosigkeit seiner keuchenden Lungen, durch Müdigkeit und Hunger entmutigen zu lassen. Michel hatte sich gerade verirrt, als der alte Wann seiner ansichtig wurde, aber er schritt so entschieden wie auf ein klar erschautes Ziel zu seines Weges vorwärts. Da das Auge des alten Wann auch ins Innere der Wesen drang, gewahrte er auch die Seelenkraft, die den schwächlichen Gesellen vorwärts trieb, in Gestalt eines leuchtenden Sternes, den er in seiner schmächtigen Brust trug. Dieser Stern war die Sehnsucht. Als der alte Wann seinem Sehrohr ein schärferes Okular einschraubte, vermochte er sogar den Gegenstand dieser Sehnsucht zu erkennen: eine herrliche Stadt mit goldenen Kuppeln und marmornen Palästen, die sich in den Gewässern widerspiegelten, auf denen sie wie ein Lotoskelch schwebte; zierliche Gondeln glitten wie schwarze Schwäne die glitzernden Wasserstraßen dahin. . . . Diese Märchenstadt, Venedig, zu erreichen, war Michel Hellriegel auf die Wanderschaft gegangen. Er brannte darauf, sich dort, woher die Glasmacherkunst in die nordischen Wälder gekommen war, in seiner Kunst zu vollenden. Michel, das gewahrte der weise Wann schon von weitem, war überhaupt ein gar seltsamer Geselle. Was seiner immer tätigen Einbildungskraft erschien, das war für ihn viel wirklicher, glänzender und eindrucksvoller, als die Gegenstände, die sich seinen leiblichen Augen darboten, während es bei den gewöhnlichen vernünftigen Menschen umgekehrt zu sein pflegt. Daher schüchterte ihn die Wirklichkeit, mochte sie sich noch so grimmig und gefährlich anstellen, nicht ein, ja er vermochte über vieles zu lachen, worüber andere sich entsetzten, denn er lebte in seiner eigenen, selbst geschaffenen Welt, und am allermeisten dann, wenn er seine Augen zuschloß, so daß keine Störung von außen in ihn eindringen konnte. Deshalb war Michel immer glücklich, wie es

ihm auch erging, und all der schnurrige Kontrast und Widerstreit zwischen seiner innerlichen Wirklichkeit und der äußerlichen der anderen Leute, in die er durch seine leiblichen Augen wie durch Gucklöcher aus seiner privaten Michel Hellriegel-Welt blicken konnte, gab ihm unerschöpflichen Stoff zur Heiterkeit. Was schadete es, daß er in den Augen der anderen ein schwindsüchtiger, armer Teufel war? Für sich selbst war er ein gar mächtiger Herr, der in seinem schäbigen Ranzen die unschätzbarsten Dinge mit sich führte, dergleichen man nur in Märchen antrifft: einen Wollknäuel, den er nur vor sich auszuwerfen brauchte, um den Weg überallhin, wohin es ihn gelüstete, zu finden, ein Schwert, so klein wie ein Zahnstocher, mit dem der fürchterlichste Drache und der gewaltigste Riese sich überwinden ließen, und ein Tischlein, deck' dich. Zwar hatte keiner, dem Michel seinen Ranzen aufschloß, um dem Ungläubigen die Schätze, mit deren Besitz er gerne großtat, zu zeigen, sie jemals darin erblicken können, aber der Hohn der Enttäuschten erschütterte Michels Zuversicht nicht, und weil er fest glaubte, diese Wunderdinge zu haben, fand er in Wahrheit überall den Weg zu jedem Ziel, überwand er jede Gefahr und deckte sich ihm täglich sein Tisch, er wußte nicht wie, denn wer an sich selbst recht glaubt, der kann alles. Als der alte Wann Michel Hellriegel genugsam betrachtet hatte, war ihm, als hätte er ihn schon irgend einmal wo gesehen. Bald fiel ihm auch ein, wo. Nicht in der Wirklichkeit, sondern in den Geschichten vom Taugenichts, die ein Sohn der schlesischen Berge, Eichendorff geheißen, dem deutschen Volke erzählt hatte, und in des Dichters des Loreleiliedes Schilderung einer Harzreise. Dieser komische und tiefsinnige, närrische und geniale Geselle, so sagte sich Wann nach seiner nachdenklichen Weise, ist eigentlich auch gar kein Einzelmensch: Er ist der unbekannte, namenlose Poet, von dem die

Lieder sind, die man Volkslieder nennt. . . . Wornach seine phantastische Sehnsucht geht, die südliche venetianische Schönheit, und das, was Pippa, das holde Kind der Lagunen, in Wirklichkeit ist, das, so grübelte Wann, gehört zusammen. Diese beiden Menschenseelen gedachte er zusammenzubringen, damit jede von der anderen dasjenige empfange, was ihr zur Vollendung fehlt.

Und nun ging der alte Wann mit wohlwollender, humorvoller Tücke daran, diese zwei jungen Menschen einander begegnen zu lassen. Macht zu solchem Werke besaß er. Er war viel mächtiger, als er's die Menschen für gewöhnlich merken ließ. Er pflegte sich, besonders im Verkehr mit Leuten, die sehr skeptisch und modern gesinnt waren, als einer ihresgleichen zu geben, wodurch er freilich nicht verhütete, daß das Volk höheres Wissen und Können in ihm ahnte. Durch seinen Willen wirkte er in die Ferne, wenn auch die Menschen, die in Wahrheit nur seinen unsichtbaren und unhörbaren Weisungen gehorchten, aus ihren eigenen Beweggründen frei zu handeln wähnten. So wußte es der alte Wann durch seine heimliche Kunst herbeizuführen, daß in einer eisigen Winternacht Michel Hellriegel in dem Moment in die Gaststube der Schenke im Rotwassergrund trat, als die holde Pippa gerade tanzte. Ihre beiden Verehrer, der Hüttendirektor und der alte Huhn, waren auch da. Durch den rötlichen Qualm und den wüsten Lärm der Wirklichkeit hindurch fanden sich schnell wie ein Herzschlag diese zwei wie einer anderen Welt entstammenden Seelen. Aber ehe noch die Ahnung der Zusammengehörigkeit aus der Knospe zum vollen Gefühl aufblühen konnte, wurde Pippa, die Schönheit auf Erden, von jener furchtbaren Gefahr, die in der Gestalt des alten Huhn sie zu erbeuten strebte, ergriffen und entführt. An einem der Tische spielte Tagliazoni, Pippas Vater, mit etlichen Malern und

Meistern aus der Glasfabrik ein Glücksspiel und wurde als Betrüger ertappt. Um sich vor den ihn bedrohenden Fäusten und Messern zu retten, floh er, von den andern verfolgt, in den nächtlichen, verschneiten Wald hinaus; nur die vor Schrecken halb ohnmächtige Pippa und der alte Huhn blieben in der Wirtsstube zurück. Diesen Augenblick benützte der alte Huhn, ergriff das Mädchen und schleppte es, in wilden Sprüngen bergan rennend, in seine verkommene Wohnung.

Aber die Vorsehung, welche die Schicksale dieser zwei für einander bestimmten Seelen lenkte, ließ Pippa auch in dieser Not nicht im Stich und sandte ihr Michel Hellriegel als Retter.

Pippas Vater war erstochen worden und die Täter wie die Zeugen der Mordtat verliefen sich. Michel Hellriegel kaufte für seinen letzten Taler dem kropfigen Okarinaspieler das Instrument ab, zu dessen Klängen die holde Pippa mit dem Waldriesen getanzt hatte, und ging auf gut Glück durch Nacht und Schneesturm in den Wald hinein. Die Hütte, auf die er nach einigen Stunden stieß, war -- offenbar zufällig — die Hütte des alten Huhn. Nachdem er draußen vergeblich gerufen und ans Fenster geklopft hatte, entdeckte er die Türe und trat, da er sie nur angelehnt fand, ein. Er erblickte niemand, obwohl im Ofen das Feuer brannte. Denn Huhn war auf das Rufen und Klopfen mit einem Knittel hinausgerannt, um an dem Störer seinen Grimm auszulassen, und Pippa lag, halb bewußtlos vor Angst und Entsetzen, vor dem Riesen wie vor dem Orkan, der die Hütte umzureißen drohte, im Schatten an der Hüttenwand. Wie in einem Märchen kam sich Michel vor. Da kam ihm der Einfall, auf seiner Okarina zu spielen, und kaum waren einige Töne erklungen, als Pippa sich erhob und sich vor ihn hin in Tanzstellung postierte. Nach seiner Art erklärte sich Michel die wunderbare Erscheinung der Schönheit, die er vor

einigen Stunden in der Schenke tanzen gesehen hatte, auf die ihm nächst-, wenn auch anderen fernstliegende Weise: er nahm an, die Okarina sei ein Wunderinstrument, auf dem man nur ein paar Takte zu spielen brauche, um sofort die Erscheinung des schönen Mädchens als Sinnestäuschung vorgegaukelt zu erhalten. Ungläubig, wie mit einer Ausgeburt seines phantasievollen Kopfes, begann er mit ihr zu plaudern. Erst als sie in ihrer Verzweiflung über die unergründliche Dummheit Michels, der ihre Realität anzweifelte, ihn geküßt und er den Schlag ihres Herzens behorcht hatte, ging ihm ein Licht auf, und übermächtig ergriff ihn das Wundergefühl, daß seine Sehnsucht ihren Gegenstand gefunden hatte, und trieb ihm die Tränen in die Augen. In diesem Moment war's, als ginge ein Ahnen dieses bedeutsamen Ereignisses durch die ganze Natur und ergriff sogar das wilde Herz des alten, schönheitsüchtigen Huhn, der draußen noch immer nach dem Störer suchte. Die Sonne ging auf und ihr entgegen erhob wie ein Bergstier der alte Huhn seinen bacchantischen Ruf »Jumaläi!«, den Hellriegel verdeutschte mit »Freude für alle!« Einen Moment lang schien es, als ob der alte Wann seine Absicht erreicht und als ob die unendliche Sehnsucht, die im Menschenherzen verkörpert ist, sich mit ihrem unaussprechlichen Gegenstand, dessen verständlichstes Symbol die Schönheit ist, vereinigt hätte.

Aber leider kam es anders, als der Weise gehofft hatte.

Michel Hellriegel sollte sein göttliches Besitztum nicht unbestritten bleiben.

Der Glashüttendirektor sowohl als auch der alte Huhn machten sich auf, um die Verschwundene wiederzufinden.

Dem Herrn Direktor verdarb die heiße Begier nach Pippa Appetit und Schlaf. Zuletzt entschloß er

sich, trotz des wilden Wetters, dem alten Wann oben auf seinem Berge einen Besuch zu machen, um von ihm, der so manches wußte, entweder Kunde von Pippa oder wenigstens ein radikales Heilmittel gegen den »Schmacht«, der ihn plagte, zu erhalten. Dieser zweite Wunsch des Direktors sollte in Erfüllung gehen. Die Kur, die der alte Wann zu diesem Zwecke anwendete, war die einfachste von der Welt.

Arm in Arm hatten Michel und Pippa die Behausung Huhns verlassen. In Pippas Heimat, die das Ziel seiner Sehnsucht war, wollten sie wandern, ohne Ahnung, was für schroffe, schneebedeckte Gebirge, was für sonstige Schrecken sie von ihrem Reiseziel trennten und dessen Erreichung unwahrscheinlich machten. Und hinter ihnen her verfolgte der brünstige Unhold ihre Fährten. Sie wanderten den ganzen Tag aufwärts, sie vergingen fast vor Hunger und Ermüdung, aber als die Sonne unterging, befanden sie sich noch immer mitten in der unwirtlichen Schneewildnis. Freilich hatten sie sich, ohne es zu wissen, dem Hause des alten Wann genähert, woran seine Kunst nicht ohne Anteil war. Denn er wollte den zwei verfolgten Menschen Schutz und Obdach gewähren und sein altes, jugendfrohes Herz an dem Anblicke ihres jungen Glückes laben. Darum lockte er die Verirrten seiner Schwelle zu. Das Paar ahnte auch nicht, daß ihnen der alte Huhn schon dicht auf den Fersen war. Mit dem Sinken der Sonne brach ein wilder Schneesturm los, und entkräftet, dem Hungertode nahe, brach der arme Hellriegel, der immer, wie es seine Weise war, kräftig und mutig getan hatte, in den Schnee nieder. So standen die Sachen, als der Direktor oben dem alten Wann die Bitte äußerte, ihn von seinem verliebten Schmacht zu kurieren. Wann, der recht gut wußte, daß Pippa mit ihrem Schatz sich kaum hundert Schritte von seiner Haustür befand, machte sich den Spaß, den skeptischen Direktor mit

einigem Hokuspokus zu verblüffen, so daß diesem schier der moderne Verstand stillstand, als, wie hergezaubert, urplötzlich Pippa ins Zimmer stürzte und Wann um Rettung für ihren Michel anflehte, der draußen, dem Tode nahe, im Schnee liege. Als nun alle Anwesenden mit vereinten Kräften den armen Michel in das schützende Haus führten, machte der enttäuschte Direktor freilich ein etwas saures Gesicht. Denn er konnte sich nicht verhehlen, daß der Platz in Pippas Herzen, nach dem ihn gelüstete, schon besetzt war. Aber seinem vergeblichen Schmachten wenigstens machte diese Entdeckung ein Ende, und mit einem »Juhu« der Befreiung, dessen volle Aufrichtigkeit sich allerdings anzweifeln ließ, überließ er das Paar, auf seinen Schneeschuhen talab schießend, seinem ferneren Schicksal. Ein Mädchen, bei dem ein Handwerksbursch, der nebenbei Poet war, den freigebigen eleganten Lebemann ausstechen konnte, ließ sich am Ende verschmerzen.

Während Wann und die anderen mit der Rettung Michels beschäftigt waren, hatte sich jedoch ein gefährlicher Gast, der alte Huhn, ins Haus geschlichen und hinter dem großen Kachelofen versteckt. Wann bemerkte seine Anwesenheit nicht. Das junge Paar nahm seine Aufmerksamkeit ganz in Anspruch. Der drollige Charakter Michels belustigte ihn. Nur mit Mühe gelang es ihm, Michel, der am liebsten Hunger und Todmüdigkeit abgeleugnet hätte, zu bewegen, Nahrung und Nachtquartier von ihm anzunehmen. So sehr trieb diesen und seine Gefährtin die ungeduldige Sehnsucht nach Pippas Heimat, nach der Märchenstadt Venedig. Der alte Wann, um ihn zu beschwichtigen, zeigte ihm durch ein hypnotisches Experiment, daß es jetzt, da Pippa, die Schönheit Venedigs, sein war, gar keiner langwierigen und beschwerlichen Reise bedürfe, um in das Land seiner Sehnsucht zu gelangen. Immer hatten

die Walen oder »Venediger« Vergnügen daran gefunden, Menschen, denen sie wohl wollten, durch die Lüfte gedankenschnell nach Venedig zu entführen, um dort die Verblüfften reich zu beschenken. Was schon mancher Hirtenbub oder Holzfäller erfahren hatte, das erlebte jetzt Michel Hellriegel. Wann legte ihm das zierliche Modell einer Gondel, das Sinnbild venetianischer Wasserherrlichkeit, in die Hände, bat Pippa, ihm die Worte »Fahre hin, fahre hin, kleines Gondelschiffchen« nachzusprechen und mit dem Finger über den Rand eines venetianischen Trinkglases zu fahren, daß es melodisch ertöne, — und flugs hatte Michel das Gefühl, über Wolken und Meere nach Venedig zu fliegen und sich in seine Gold- und Marmorpracht hinabzusenken. . . .

So trägt die Phantasie den Dichter, wo er auch sein mag, im Augenblick in das Reich, wohin seine Sehnsucht strebt. . . . Aber in den herrlichen Palast, der seiner in Venedig harrte, konnte Michel in seinem Traume doch nicht hinein. Als er eben mit dem Klopfer an das Tor gepocht hatte, versperrte ihm der alte Huhn, der ihn bis in seine Träume zu verfolgen schien, den Weg und ließ ihn nicht eintreten. . . . Als Michel dabei wie unterm Alpdruck stöhnte, nahm ihm der alte Wann die Gondel aus der Hand und Michel war wieder wach und befand sich in einer sturmumtobten Baude auf der Höhe des Riesengebirges, nicht mehr im leuchtenden Venedig. . . .

Es sollte nicht lange währen, bis Michel für immer im Zauberreich seiner Phantasie wohnen durfte, unbehelligt vom Spuk irdischer Wirklichkeiten. Aber dies erlangte er auf tieftraurige Weise, ganz anders, als sich's der gütige Wann ausgedacht haben mochte.

Während nun der Alte mit dem jungen Paare sinnvolle, heitere Worte tauschte und dabei zauberhafte Spiele trieb, lauerte der alte Huhn, hinter dem Ofen

versteckt, auf Pippa. Bald schickte der alte Wann die jungen Leute zu Bett, um für die Reise in Pippas Märchenheimat auszuruhen. Während er Pippa mit väterlicher Zärtlichkeit nachsah, eine begehrende Regung, die in seiner Brust aufschwoll, unterdrückend, kam der alte Huhn aus seinem Versteck hervor. Im nächsten Moment standen sich die beiden Alten als Todfeinde Aug' in Auge gegenüber, das Halbtier und der Halbgott, der beseelte Stoff und der verkörperte Geist, denn Wann erkannte gar wohl, was Huhn wollte. Kurz war der Ringkampf auf Leben und Tod, der nun folgte. Der alte Huhn unterlag, weil in allen Kämpfen der Geist immer Sieger bleibt. In entsetzlichen Qualen, stöhnend und röchelnd, wurde der sterbende Huhn von seinem Besieger, dessen Zorn alsbald in Mitgefühl mit dem hoffnungslos Leidenden umschlug, auf die Wandbank gebettet. Der alte Wann wußte, daß dem röchelnden Huhn nicht mehr zu helfen war, und sandte einen seiner mächtigen Gedanken als Boten in die Ferne, um den Tod zu rufen, damit dieser den Qualen Huhns mitleidig ein Ende mache. Vom Lärm des Kampfes aufgestört, waren Michel und Pippa aus ihren Kammern gekommen, und die Jammerschreie des Sterbenden erregten ihnen solches Mitleid, daß sie sich gar nicht recht freuen konnten, von solcher Gefahr fortan gesichert zu sein. Auch waren sie's nicht. Denn mitten in seinen Qualen ließ der alte Huhn nicht ab von seinen schlimmen Absichten auf Pippa. Der alte Wann, der Huhn auch noch im Sterben fürchtete, ging hinaus, nachzusehen, ob der gerufene Tod noch immer auf sich warten lasse, nicht ohne Pippa zu warnen, ja nicht mit dem alten Huhn zu tanzen, eine Warnung, die den beiden bei dem gegenwärtigen Zustand Huhns schier lächerlich vorkam. Aber das war's gerade, was der röchelnde Unhold wollte: vor seinem Tode mit Pippa tanzen! Während sie sich unter der Macht seines

Willens befand, sterben und sie mit sich reißen in seinen eigenen Tod. Und er erreichte sein Ziel. Mitleid, Leichtsinn und die zwingende Willenskraft Huhns nötigten Pippa, zu tanzen, und Michel, dazu auf seiner Okarina aufzuspielen. Der Poet und die Schönheit fügten sich den Wünschen des Halbtieres. Wer hat nicht schon erlebt, daß sich die Kunst den Wünschen der Masse anbequemt hat? Mit ihr tanzen konnte der bacchantische Unhold nicht mehr, aber mit seinem ganzen Körper, mit seinen Fäusten, in deren einer er das kostbare venetianische Glas Wanns hielt, aus dem ihn die mitleidigen jungen Menschen mit blutschwarzem Falerner gelabt hatten, schlug er wie rasend den Takt zu Pippas Tanz, und die ganze Natur, von welcher der alte Huhn ein lebendiges Stück war, schien mitzutanzen. Schlimmes ahnend, stürzte der alte Wann herein, aber es war zu spät. Grimmigen Hohn gegen Wann in den Blicken, preßte der alte Huhn das Trinkglas zu Scherben, und entseelt sank Pippa dem alten Wann in die Arme. So fand dieser endlich das lange vergeblich gesuchte Glas, an dem Pippas gebrechliches Leben hing. Huhn aber hatte die Schönheit doch endlich erbeutet, und mit dem Triumphgeschrei Jumaläi, mit welchem er die aufgehende Sonne begrüßt hatte, stürzte er in die schwarze Todesnacht. Und Michel Hellriegel? Er hat niemals erfahren, daß Pippa gestorben war. Denn, als er der Toten, die dem alten Wann im Arme lag, ins Gesicht sehen wollte, da deckte ihm Blindheit die Außenwelt zu, und die Innenwelt seiner Phantasie leuchtete in einer Schönheit, Weite und Größe auf, wie er sie so herrlich niemals geschaut hatte. In die Frühdämmerung des Wintermorgens mit seinen erloschenen Augen starrend, meinte er, die südliche Schönheit zu sehen, nach welcher er mit Pippa auf der Wanderung war, und hielt sie für wirklich, denn er hatte keine Ahnung davon, daß er blind ge-

worden war. Und in seiner Phantasiewelt war Pippa lebendig in ihrer Schönheit als seine Vermählte ihm zur Seite, und so wandelte er in die Welt hinein, für die Vernünftigen, mit sehenden Augen Blinden, ein armer, sich durch die Finsternis tappender Blinder, für sich selbst ein Glücklicher. . . . Venedig sah er nahe, ganz nahe, und den Palast, dessen Eingang kein Unhold ihm versperrte, und so oft er es haben wollte, tanzte Pippa, und er spielte Okarina dazu. . . So schlägt und jubelt der geblendete Fink das ganze Jahr, weil er sich einbildet, daß Frühling ist, auch wenn draußen der weiße Tod die Welt einhüllt. Die Schönheit war gestorben, aber sie lebte in seiner Seele, mit ihr verschmolzen. . . .

So wanderte Michel in die Welt hinaus und ward ein großer Dichter, und wenn er nicht gestorben ist, so lebt er noch heute . . . , und vielleicht ist er es, der uns das Märchen von der schönen Pippa gedichtet hat. . . .

Wer hat das Theater erfunden?

(Verfaßt und gesprochen gelegentlich einer Festlichkeit des technischen Personals des Deutschen Schauspielhauses.)

Habe nun, ach, Philosophie,
Juristerei und sonst'ge Wissenschaft
Und leider! auch Dramaturgie
Durchaus studiert mit aller Kraft.
Da steh' ich nun, ich armer Tor,
Und bin so klug als wie zuvor.
Heiße Professor, heiße Direktor gar,
Und führe nun schon an die zehn Jahr' —
Bergauf und ab und quer und krumm
Meine Schauspieler an der Nase herum
Und sehe, daß wir nichts wissen können.
Das will mir schier das Herz verbrennen.
Zwar fürcht' ich mich weder vor Heroinen,
Noch vor Naiven und komischen Alten,
Sogar kein Kritiker ist noch erschienen,
Dem ich nicht wagte Stand zu halten,
Doch bild' ich mir nicht ein, was recht's zu wissen.
Habe vor und hinter den Kulissen
Manches Paar Schuhe schon zerschlissen.
Kenne die Bühne und ihre Sterne
Aus der Nähe und aus der Ferne,
Hab' in begnadeten, seltenen Stunden
Leuchtender Siege Wonne empfunden,
Wie des Mißlingens Schaden und Spott.

Doch niemals vermocht' ich noch ganz zu erkunden
Wer eigentlich das Theater erfunden:
Der Teufel oder der liebe Gott?

Triftige Gründe ohne Zweifel
Sprechen — ich muß es gesteh'n — für den Teufel.
Aber dieser Gründe Gewicht
Spürt man in guten Zeiten nicht.
Wenn das »Husarenfieber« den Massen
Bis zum Sieden das Blut erhitzt,
Wenn das Publikum stürmt die Kassen,
Um sich von »Alt-Heidelberg« rühren zu lassen
Oder um mit wollüstigem Grauen
Den scharlachfarbigen Henker zu schauen,
Des Richtschwert, geschwungen zu tödlichem Hiebe,
Nach Bersabes schneeigem Nacken blitzt,
Dann hat das Theater das Recht auf Liebe,
Dann haben sämtliche Direktoren,
Ob nun Heide, Christ oder Jud',
Einmütig stets ihren Glauben beschworen:
»Ein Institut,
Wo solche Stücke Begeist'rung entflammen,
Das kann vom lieben Gott nur stammen!«
Dann lauschen sie in frommer Ruhe
Dem Goldstrom, welcher reichlich und flott
Rauscht in die feuerfeste Truhe.
Dann ist der Sinn der Frage geschwunden,
Wer eigentlich das Theater erfunden,
Der Teufel oder der liebe Gott?

Doch, leider: wie Woge, Wetter und Wind,
Und wie Frauen, die reizend und launisch sind,
Spielt das Theater in wechselnden Lichtern
Und hat einen Überfluß an Gesichtern,
Und scheinen auch manche unter ihnen
Uns anzulächeln mit göttlichen Mienen,

So sehen sich andere in der Tat an,
Als grinste uns entgegen der Satan.
Nicht nur der Mime, dem eine Rolle,
Die er nur vermöchte genial zu gestalten,
Der Direktor, der blinde, verruchte, tolle,
Wider besseres Wissen vorenthalten,
Jeder erlebt seinen bösen Tag,
Wie hoch ihn auch der Begeist'rung Schwingen
In glücklicher Stunde tragen mag,
Wo ihm die zaub'rische Schönheit zerronnen,
Mit welcher ihn sonst das Theater umsponnen.
Wo sein Auge nur zu erblicken vermag
Die gemeine Deutlichkeit der Dinge;
Wo, was ihm sonst das Herz entzückt,
Ihn sinnlos anmutet, wahnwitzig, verrückt,
Ein hohles Spiel ohne Wert und Gehalt,
Ein wüster Knäuel, zusammengeballt
Aus Mißgunst, Perfidie und Neid,
Aus Intrigue, Gemeinheit, Talentlosigkeit,
Gauklertum, Schwindel, tönenden Phrasen,
Durch ungeheuere Eitelkeit
Zu verlog'ner Bedeutung aufgeblasen.
In solcher Stimmung, die jeder geschmeckt,
Der je ins Theater die Nase gesteckt,
Verflucht man aufrichtig und unumwunden
Der bösen Gestirne arglistig Komplott,
Die dauernd uns mit dem Theater verbunden;
Zu wissen glaubt man in solchen Stunden,
Wer eigentlich das Theater erfunden,
Der Teufel oder der liebe Gott.

Allein man täuscht sich! Ganz wahr ist nichts
Bei den Kindern des trüg'rischen Rampenlichts,
Weder das Häßliche noch das Schöne!
Und wollt ihr wissen, warum und wie?

Wir sind Geschöpfe der Phantasie,
Ihr Spielball sind wir, ihre Lieblingssöhne.
Sie lebt in unseren Köpfen und Herzen,
Sie narrt uns mit Freuden, sie quält uns mit Schmerzen,
Und keiner von uns wird den Weg je finden,
Um ihrer Gewalt uns ganz zu entwinden,
Und wenn wir je meinen, nun wär's uns gelungen,
Dann sind wir am meisten von ihr bezwungen.
Drum, fragt man: Wer hat das Theater erfunden?
So geb' ich zur Antwort: Wer unserm Geschlecht
Auch die Phantasie gab, der hat es erfunden!
Also Gott oder Teufel? Das weiß ich nicht recht.
Doch müßte ich wählen zwischen den beiden,
So würd' ich mich eher für Gott entscheiden.
Denn eines weiß ich: Weder auf Erden
Noch im Himmel kann je mir werden
Eine Seligkeit, die jener gleicht,
Die glühend mir über die Nerven streicht,
Wenn Phantasie mit goldenen Flammen,
Von reiner Dichterhand geschürt,
Mir lichterloh schlägt über'm Haupt zusammen
Und mich dem nüchternen Dasein entführt.
Drum, bis dereinst, um mich zu begraben,
Die schwarzen Rößlein zum Kirchhof traben
Im melancholischen Trauertrott,
Verlang' ich nichts Bess'res, das Herz mir zu laben,
Als dem Theater und seinem Treiben
Mit Herz und Gedanken verbunden zu bleiben,
Mag's, wer da will, erfunden haben,
Der Teufel oder der liebe Gott!

Marie Fürstin zu Hohenlohe und Ferdinand von Saar

Ein Briefwechsel

VERLAG VON CHRISTOPH REISSER'S SÖHNE WIEN V.

Gnädigſte Fürſtin!

Ich habe in Erfahrung gebracht, daß man in Wien mit dem Gedanken umgeht, mir irgend eine Anſtellung oder Sinekure zu verſchaffen. Bin daher gezwungen, allen meinen Gönnern zu erklären, daß ich unter keiner Bedingung irgend ein Amt, eine Sinekure oder dergleichen anzunehmen geſonnen bin. Indem ich noch für Ihre letzten, den Dichter ſo ſehr erhebenden und aufmunternden Zeilen aus tiefſter Seele danke, bin ich mit wahrſter Verehrung und Dankbarkeit

Euerer Durchlaucht

ergebener

Ferdinand von Saar.

Ehrenhauſen i. St., 21. Juni 1874.

Der obenſtehende Brief bildet den bezeichnenden Auftakt eines über zwei Jahrzehnte reichenden Gedankenaustauſches zweier, einander im höheren Sinne ebenbürtiger Repräſentanten zufälliger ſozialer Verſchiedenheit.

Damit iſt der **beſondere** Platz gekennzeichnet, den dieſer von **Dr. Anton Bettelheim** herausgegebene ſchöngeiſtige Briefwechſel in der gegenwärtigen Memoirenliteratur einnimmt.

Eingeflochten iſt Erdmann Edlers Kabinettſtück literariſcher Porträtkunſt, die lebendige Schilderung des **Wiener Salons der Fürſtin,** welche, eine geborene Prinzeſſin Sayn-Wittgenſtein, vor einem Menſchenalter als Gattin des Oberſthofmeiſters im Augartenpalais den erleſenſten Kreis hervorragender Menſchen um ſich verſammelte.

Mit 2 Bildniſſen eleg. broſch. Preis K 5·40 = M. 4·50
eleg. geb. » K 6·80 = M. 5·70

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

VERLAG VON CHRISTOPH REISSER'S SÖHNE, WIEN V.

DIE NEUE
DOLOMITENSTRASSE
BOZEN—CORTINA—TOBLACH
UND IHRE NEBENLINIEN

GESCHILDERT VON

TH. CHRISTOMANNOS

MIT 120 BILDERN NACH ORIGINALAUFNAHMEN
UND EINER ROUTENKARTE.

ELEGANT GEBUNDEN PREIS K 6·— = M. 5·—

Ein fachmännisches Urteil Hans Wödls
in der „Österreichischen Alpenzeitung":

». . . . Dr. Christomannos schickt nun als Geleitbrief für die *neue Dolomitenstraße* das prächtige Buch in die Welt, das von den Wundern des durchzogenen Berglandes erzählt. Keine volltönenden Phrasen, auch keine trockenen Berichte, sondern kernige Worte sind es, mit denen der Autor das nun geschaffene Werk bekannt macht; aber weil sie vom rechten Manne am rechten Orte gesprochen werden, haben sie vollen Wert. Zudem kommt *Dr. Christomannos* mit einem Verbündeten, der manche Beschreibung überflüssig macht: *Dr. Fritz Benesch* breitet die Schätze seiner photographischen Mappe vor uns aus, und da er mit seiner Kunst immer Vollendetes bietet und auch nicht sparsam zu sein brauchte, so entrollt sich uns das Bild der Dolomitenstraße wie in einem Kaleidoskop . . . Zum Schlusse sei der tadellose Druck des Textes und vor allem der Bilder besonders gelobt, ebenso der geschmackvolle, elegante Einband. Die Wiener Firma Christoph Reisser's Söhne hat damit ein Zeugnis hervorragender Leistungsfähigkeit gegeben.«

Ähnlich hat die gesamte Kritik diesem vornehm ausgestatteten Buche das Zeugnis eines besonders geglückten alpinen kleinen Prachtwerkes ausgestellt. Es ist ein ebenso zuverlässiger Führer durch das Wunderreich der Dolomiten, wie eine blendende Erinnerung an die majestätische österreichische Alpenwelt, welche von Jahr zu Jahr mit wachsender Anziehungskraft den Touristenstrom auf die im Werke geschilderte grandiose Straße eines ganz neu erschlossenen Gebietes lenkt. Den musterhaften bildlichen Teil lieferte die Meisterkamera des bekannten alpinen Amateurs Dr. Fritz Benesch in Wien.

ENGLISCHE UND FRANZÖSISCHE AUSGABE
IN VORBEREITUNG.

VERLAG VON CHRISTOPH REISSER'S SÖHNE, WIEN V.

Aus den Tagebüchern des Grafen Prokesch von Osten

k. u. k. österr.-ungar. Botschafters und Feldzeugmeisters

1830—1834

252 S. Gr.-8°. Eleg. broschiert Preis K 5·— = M. 4·20.

Die Publikation bringt wichtige Dokumente zur Zeitgeschichte des KAISERS FRANZ und des REGIMES METTERNICH. GENTZ, SCHWARZENBERG, DER HERZOG VON REICHSTADT und alles, was damals Rang und Bedeutung in Europa hatte, ziehen in kaleidoskopischem Tageswechsel am Leser vorüber, die Zeitereignisse werden von einer kritischen Feder festgehalten, und die VORMÄRZLICHE EPOCHE rückt vielfach in neue Beleuchtung.

Wie Österreich-Ungarn zu Bosnien kam

Eine historische Studie von

DR. AUGUST FOURNIER

o. ö. Professor an der Wiener Universität.

6½ Bogen Gr.-8°. — Preis K 2·40 = M. 2·—.

INHALT: I. Graf Andrássys Orientpolitik und der bosnische Aufstand. — II. Reichstadt. — III. Die Budapester Geheimverträge und der Friede von San Stefano. — IV. Die bosnische Frage auf dem Berliner Kongreß. — V. Okkupation und Annexion. — VI. Ausblick.

Führende politische Blätter aller Richtungen haben zum Teil in spaltenlangen Leitartikeln die grundlegende Bedeutung dieser auf eingehenden Studien beruhenden Schrift des ausgezeichneten Wiener Historikers für den Gesamtkomplex der Balkanangelegenheiten gewürdigt.

VERLAG VON CHRISTOPH REISSER'S SÖHNE, WIEN V.

PN 2656 H3B4 Berger, Alfred, Freiherr von
Meine hamburgische Dramaturgie

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY